

ENIGMA

Marosi 80 | Enigma 100 | Festschrift
Lővei Pál | Mikó Árpád | Ch. de Tolnay
Bibó István | Takács Imre | Gosztonyi
Rényi András | Ács Pál | Rembrandt



100

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor és Lővei Pál

Készült az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoportjával együttműködésében.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

MAROSI ERNŐ 80

Szerkesztette: Markója Csilla, Bardoly István

HÍVÓSZÓ – MAROSI 80: KÖSZÖNTŐK

Markója Csilla Néhány alkalmatlan szó egy Alkalom elé	5
Ács Pál Marosi Ernő és a „reneszánsz ember”	7
Kovács Péter Három történet	14
Kovalovszky Márta Marosi Ernő sója	17
Passuth Krisztina Marosi Ernő: egyetemi tanár	21
Bibó István Marosi Ernő 80 éves	25
Pataki Gábor Egy zabszem emlékirata	29
Lővei Pál Marosi tanár úr	35
Takács Imre Marosi Ernő és a középkor-kép változása	47
Szakács Béla Zsolt Marosi Ernő és a magyar középkorkutatás	62
Mikó Árpád Marosi Ernő és a magyarországi reneszánsz kutatása	67
Bardoly István Marosi Ernő 2010–2020 között megjelent műveinek bibliográfiája	75

Bardoly István Pótlások Marosi Ernő 1961–2010 között megjelent műveinek bibliográfiájához	89
-------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Bardoly István Válogatás a Marosi Ernőről szóló irodalomból	91
----------------------------------------------------------------	----

MERIDIÁN – MAROSI ERNŐ TISZTELETÉRE

Rényi András A dramaturgiai megkülönböztetés – Adalékok a rembrandti képszínpad szintaxisának kérdéséhez	93
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Gosztonyi Ferenc „Cézanne után” – Tolnai Károly 1934-es Ferenczy Noémi monográfiájáról	112
-------------------------------------------------------------------------------------------	-----

FAGYÖNGY – ENIGMA 100

Bardoly István Az Enigma repertórium 2007–2020	125
---------------------------------------------------	-----

Markója Csilla

NÉHÁNY ALKALMATLAN SZÓ EGY ALKALOM ELÉ

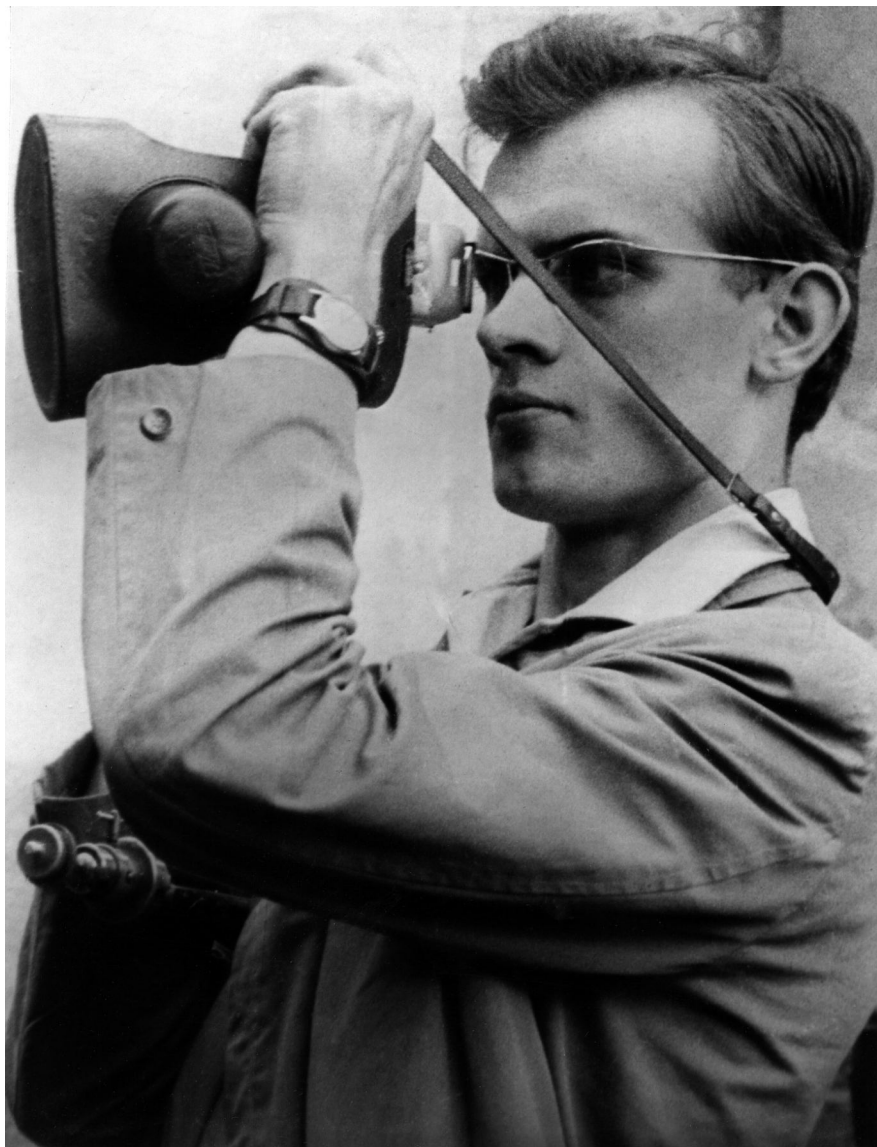
Marosi Ernő 80 éves. Ezelőtt tíz évvel, amikor a 70. születésnapját ünnepeltük, ugyanezen a hasábokon a Szépművészeti Múzeum egykori igazgatója, egy régivágású úriember „kapitánynak”, a mi kapitányunknak nevezte őt. Státusza mit sem változott. De a hajó? Mi lett a drága kis hajónkkal?!

Így aztán amikor egyik szerzőtársunk, kollegánk óvatosan fölvetette, hogy ő azt hallotta, az Ünnepelt nem akar semmi felhajtást, nem akar több megemlékezést, Festschriftet, többen zordonan azt feleltük: ez nem kívánságműsor. Az embernek ugye vannak kötelezettségei, akárhány éves. Fel kell mérni a hajó állapotát, meg kell vizsgálni a recsegő-ropogó eresztékeket, gondosan lajstromba venni, mi veszett oda, mi volt még meg nem is olyan régen. A Festschrift tudománytörténet, a Festschrift állapotfelmérés, a Festschrift szakmai önvizsgálat lehetősége és beszámoló. Nyomhagyás és emlékezet. Tanulmányok füzére, melyben a tanítványok – s ki ne lenne Marosi-tanítvány ilyen vagy olyan módon – számot adnak soha véget nem érő, mesterüknek dedikált tanulmányaikról. Vagy visszaemlékezések és kis portrék, medalionok kaleidoszkóp-szerű gyűjteménye, játék távcső, amit ha összerázunk, mindig új és új képet nyerünk ugyanarról a személyről, de a személy mögött intézmények, Foucault-i értelemben vett archívumok sora sejlik fel.

Úgy alakult, hogy inkább az utóbbi lett. Úgy alakult, hogy a játék távcsövet majdnem kiverte a kezünkől az élet. Amikor elkezdtek szervezni, előkészíteni ezt a kiadványt, ami – s milyen szép egybeesés ez így – éppen az Enigma 100. számává vált, még nyoma nem volt a láthatáron a halálos világvégének, mely oly sok emberéletet követelt már eddig is. Azóta szájmaszkos emberek szomorú látványa az utcákon, s egy intézményeit, potenciálját, renoméját veszítő, immunitásában sérült tudomány képe idebent, a szolidaritás alapú társadalomra áhító, kudarcot vallott rendszerváltó nemzedék szívében-lelkében: mert nem erre számítottunk, nem ezért dolgoztunk, nem így kellett volna történnie.

Apokaliptikus képek, amelyek túl közel vannak ahhoz, hogy a leltárkészítő keze ne remegjen. Ez a leltár még nem az a leltár. Inkább csak kapaszkodás a hajókötélbe, kuporgás az árbockosárban, a horizont kémlelése és a sebek ellátása alkalmi kötszerekkel. Ahogy Füst Milán tette mottónak Störr kapitány feljegyzései elé, a „középkori könyörgés” finoman ironikus megjelölésével: *„Téged fennén szólítunk, hogy ilyennek teremtetted az embert s az embert szintúgy szólítjuk, hogy önmagáért mégis ő felelős... tekintsd hát ezt is, az ördögi feleselést emberi szívünkben, Uram!”*

A szövegek nagy része a vesztégár alatt íródott, s szerzőiknek talán könnyebbséget is jelentett, hogy a tekintetüket inkább arra az örömteli tényre



Marosi Ernő, 60-as évek második fele © MÉM MDK Tudományos Irattár

szegezhetnék, hogy az Ünnepekt itt van köztünk és kerek születésnapnak örvend. Nem kellett senkit kétszer kérni. Maradjon is ez így még nagyon sokáig, jó lenne együtt látni újra a tágas vizeket, s a csattogó vitorlákat.

Ács Pál

MAROSI ERNŐ ÉS A „RENEZÁNSZ EMBER”

Aki csak felületesen ismeri Marosi Ernőt, és netán beszédbe elegyedik vele, könnyen érezheti magát úgy, hogy csapdába esett. Véletlenül mondani talál neki az ember valamit valamiről, aztán, hogy zavarát leplezze, kiejt a száján bizonyos szavakat, netán használ is valamiféle fogalmakat, és máris megtörtént a baj. Pillanatok múltán úgy érzi, hogy jobb lett volna hallgatnia, bár okosabb akkor sem maradt volna. De ekkor már késő.

Aki mélyebben (de legalábbis régebben) ismeri Marosit, az ehhez többé-kevésbé hozzászokott. Ő tudja már, hogy Ernőnél ez afféle szellemi torna, esetleg, ahogy mondta egyszer, „gladiátorviadal”. Egyszerűen kedveli a verbális küzdősportokat: rendszeresen provokálja beszélgetőpartnerét. Hogy vannak-e ezzel didaktikus céljai, azt nem tudni. Annyi bizonyos, hogy – jó esetben (csak remélni merem, hogy én a jó esetek közé tartozom) – gondolkodásra, helyesebben mondva a gondolatok „elvont rendszerezésére” serkenti az embert. Mindig azzal piszkál minket, amiről (botorul) azt gondoljuk, hogy: na, ehhez talán értünk valamicskét. Rólam tudja, hogy jórészt az úgynevezett reneszánsz korról foglalkozom, azon belül is főként az irodalommal. Érthető, hogy amikor velem beszélget, rendszerint a *reneszánsz* és az *irodalom*, netán a *reneszánsz irodalom* fogalmának (szerinte sokszor megengedhetlenül laza, trehány és pongyola) használatán élezi a nyelvét.

Mert – és ezt sokszor kifejtette már Ernő – nem is olyan ritka szó manapság a „reneszánsz”. Bármelyik svindler közszereplő vagy miniszter szívesen mondja, és még inkább gondolja magáról, hogy „reneszánsz ember”, mivel egyfelől teljesen gátlátalan, másfelől mindenbe beleszól, amihez nem ért. Marosi szerint szegényes, igénytelen, tisztázatlan és elavult reneszánszfogalommal operálnak gyakran a szakértők is. Ma is elterjedt „a reneszánsz alapvetően morális értelmezése, afféle szellemi *body building*ként. Ami persze a fogalom historikumának tökéletes mellőzését is jelenti” – írja az 2008-as „Reneszánsz éve”-kiállításokról szóló nagyszabású, vitriolos kritikájában. „Végképp nem tartozik ránk a »reneszánsz« és »humanizmus« – szavak, inkább, mint fogalmak – végletes és káros trivializálása... Valószínűleg egy egész generációt sikerült meggyőzni arról, hogy reneszánsz minden sok- (minimum két-) oldalú ember, aki felelősségteljes munkája mellett szeret enni-inni stb., többféle meggyőződést is képes ápolni magában, esetleg mérget kever; s már humanista, aki vesz *Fedél nélkül*, és egy százalékot felajánl valamelyik állatmenhely számára” – teszi hozzá.

Finomabb ízlésű, és főként művészeti kérdésekben járatos ember – ha a dolog lényegét érinti – nem is ejti ki a száján a reneszánsz szót, fejtette ki nekem nemrégiben Marosi. Helyesebb, ha azt mondja: *all’antica*. Vagy – ezt azért még megengedi



Marosi Ernő a zágrábi székesegyháznál, 2006-ban

© Fotó: Mudrák Attila



Marosi Ernő előadása az MTA BTK várbeli épületétől búcsúzók batyusbálon,
2016. december 13. © Foto: Ács Pál

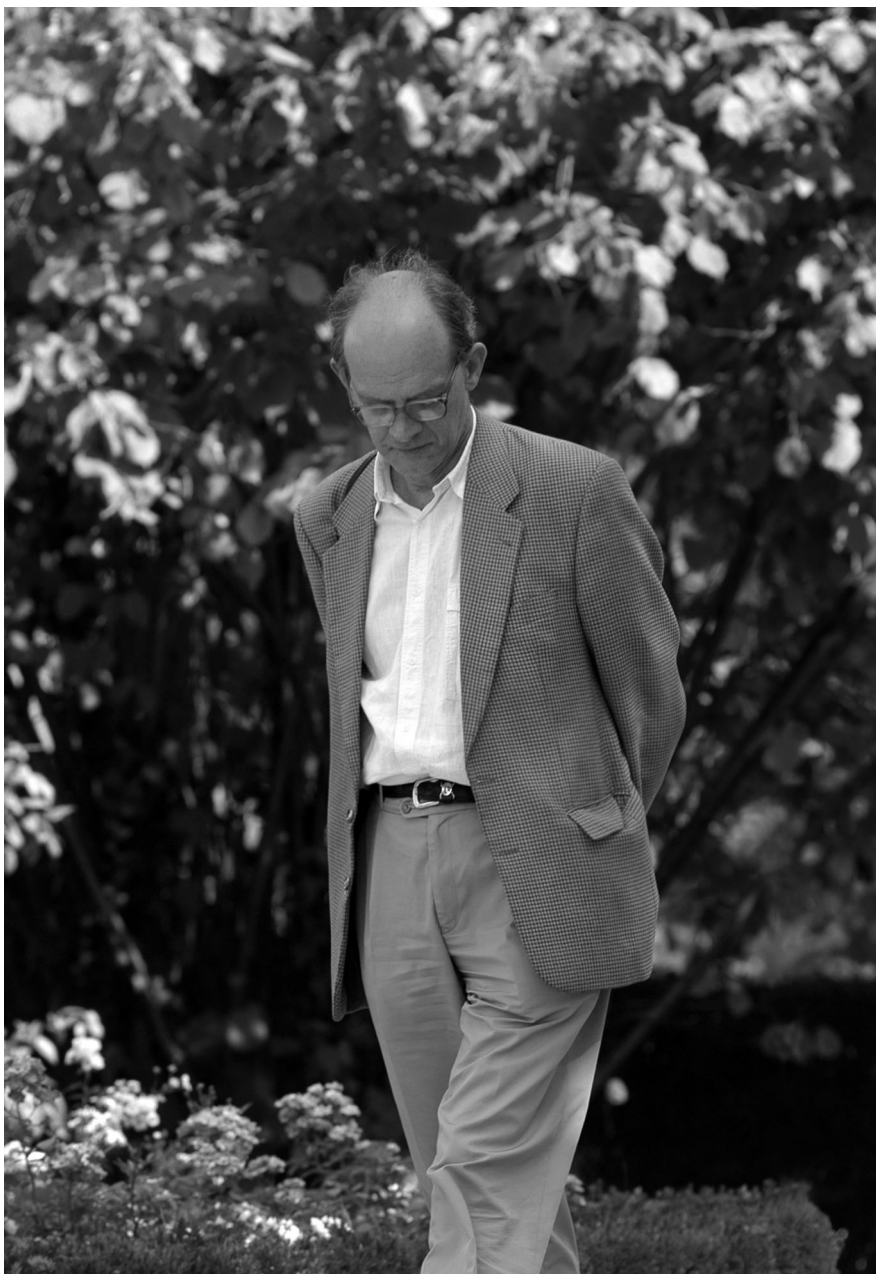
– mondható bizonyos feltételek közt az is, hogy *rinascita dell'Antichità*, de az már semmiképp sem, hogy *Rinascimento*, mivel ez a szó a francia *Renaissance* olasz fordítása, és óhatatlanul a 19. századi kultúrtörténet Michelet- és Burckhardt-féle fejlődésmódeljeit idézi, amelyek ugyebár tudományos értelemben legalábbis problematikusak, hiszen voltaképp Voltaire-re vezethetők vissza, merő konstrukciók, mivel a „reneszánsz korban” a felvilágosodás valamiféle előzményét látják. Az építészettörténészek is össze-vissza beszélnek – melegegett bele a témába Ernő –, elfelejtve, hogy a párizsi bulvárok Loire-menti kastélyokat utánzó neoreneszánsza csak akkor és annyiban volt megújult reneszánsz, amikor és amikortól valaki (a 19. század első felében) úgy kezdte gondolni, hogy az a stílus, amit ezek az épületek utánóznak, az anno „reneszánsz” volt, pedig hát, hohó, dehogyis, hiszen az, tudjuk jól, késő gótika! És ha már itt vagyunk – csavart még egyet a mondandóján – mit kezdjünk az „északi reneszánsz” fogalmával? Hiszen az északi, németalföldi „realiz-

mus” (vigyázat: realizmus-e a reneszánsz? ez egy újabb fogós alkérdés, figyelmeztetett rögvest) – noha megvolt a maga antikvitás-élménye-előzménye – nem *all’antica* művészet volt, nem ókori, hanem késő gótikus mintákat követett. Ezért nem is illendő reneszánsznak nevezni ezt a művészeti stílust (sem), helyesebb (Erwin Panofsky nyomán) az *ars nova* kifejezés. Ami kétségtelenül jobban hangzik, mint a *primitifs flamands*, bármit is jelentsen itt a *primitifs* szó – ezt már csak én teszem hozzá.

Michelangelo, aki – már ha hihetünk a gyanúsan sokoldalú portugál festő-író-esztéta-polihisztor Francisco de Holanda beszámolójának (egy par excellence „reneszánsz embernek”, szörnyűség!) – csakis az olasz festészeti stílust (*manierát*) tartotta valamire, mivel ez, meggyőződése szerint, az ókori görög művészet újjászületése volt. Érthető. Tudjuk kikre, leginkább pedig kire gondolhatott itt Michelangelo. Persze, hogy saját magára. És a flamandok? Azok a képek, amelyeken mindenféle épületek, zöld mezők, árnyékos fák, folyók és hidak láthatók sok össze-vissza figurával? Amiket ők maguk tájképeknek neveznek? Ez a minden elgondolás, művészet, szimmetria, arány, invenció, merészség, lényeglátás és erő nélküli, minden leleményesség és merészség híján való festészet csak a nagyon öreg vagy nagyon fiatal nőknek tetszik, esetleg néhány nemesembernek, akinek semmi érzéke a harmóniához. Így Michelangelo. Azt azért elismerte a nagy olasz művész, hogy lehetnek olyan országok, ahol még a flamandoknál is rosszabbul festenek. Azt viszont nem mondta, hogy *primitifs flamands*, vagy *primitivi fiamminghi* (portugálul, azon a nyelven, amelyen de Holanda fogalmazott, nem tudom leírni ugyanezt), nem is mondhatta, mivel ez a terminus csak 1902-ben keletkezett.

Ha jobban belegondolunk, Marosi sem vélekedik másként, mint Michelangelo. Az nem ide tartozik, hogy neki (Michelangelóval szemben) tetszik az *ars nova* flamand festészet. A tetszés nem művészettörténeti kategória, ergo, Marosi és Michelangelo hasonlóképpen tesznek különbséget a szóban forgó korszak két szöbe jöhető klasszicizáló, „realista” festészeti áramlata között. Foglaljuk össze, miről is beszél Marosi: két esetben lenne indokolt a reneszánsz szó használata: az igazi, itáliai, *sui generis all’antica* művészet vonatkozásában, de ekkor azért mégsem, mert így összekeverhető lenne az egyéb, nem *sui generis* reneszánszokkal. Valamint az északi realizmus esetében, de ekkor meg szintén nem, mivel ez nem antik minták után született. A reneszánsz szó kultúrtörténeti, művelődéstörténeti, *horribile dictu* köznapi alkalmazására pedig nem is érdemes szót vesztegetni Marosi szerint.

Apropó *primitifs*, mi a helyzet a magyar reneszánsz irodalommal – kérdezem Ernőtől? Ő nem felel, hanem inkább visszakérdez, mikor Janus Pannoniusra terelődik a beszélgetés. Váratlanul szegezi nekem a kérdését: „Akkor én rögtön megjegyezném, hogy ezek szerint a régi magyar irodalom legjellemzőbb, legkorszerűbb szövegei latinul íródtak?” – Hát mit lehet erre felelni? Jószerével semmit. Hacsak nem akarom felülbírálni rögvest (bevallom, erre hirtelenjében nemigen lennék képes) mindazt, amit az irodalomról, a nyelvről, a költészetről, a régiségről gondolok, és – végső soron, és ez itt elég fontos – arról is, hogy „mi a magyar”. Márpedig Marosi alighanem ezt szeretné kiprovokálni. Ernőnek láthatóan fenntartásai vannak a „magyar reneszánsz” fogalmával kapcsolatban. A Mátyás-kultusz vonatkozásában



Marosi Ernő Zágrábban, 2006 © Fotó: Mudrák Attila



Marosi Ernő előadása az MTA BTK várbeli épületétől búcsúzó batyusbálon, 2016. december 13. © Foto: Ács Pál

egyszer megjegyezte, hogy a Duna jegén lezajlott népszavazást talán mégsem kellene kultúrpolitikai döntésként értelmezni az újkori műveltség mellett.

Ámde amit igazán mondani akar Janus Pannonius kapcsán, az nyilvánvalóan sokkal több ennél. Ravasz kérdésében ott visszhangzik az a – mondjuk így: sajátos – vélemény, amit a vernakuláris, magyar nyelvű régi irodalomnak nagyjából az egészéről, de különösen annak „reneszánsz jellegéről” formál. Mert egyáltalán: még a humanizmus sem azonos reneszánszsal, bár egyesek botorul szinonimaként használják a két szót, így Ernő. Ezek a derék irodalmárok, tisztelet a kivételnek, nem olvassák Kristellert. (Őt sem.) A korszak vernakuláris irodalma pedig megint csak külön tézista! Vernakuláris magyar reneszánsz! Attól óvjon meg az ég! Az meg mi fán terem? És egyáltalán! Hogy jön össze ez a kettő, művészet és irodalom. Szakítani kellene már azzal a szerencsétlen tévképzettel, hogy az irodalmat a művészetből lehet „megvilágítani”. Süket német salabakterek és tökkelütött magyar filozofok találták ki ezt az egészet. „Az irodalomtörténet és a művészettörténet házassága nem Isten, hanem emberek műve, felbontható, ha nem működik. De meghatározott művészet-

történeti jelenségek minősítéséhez érdemes ragaszkodni” – ezt le is írta. Az irodalmárok meg csináljanak, amit akarnak és tudnak. Ezt csak gondolta.

Így szócsatázik Marosi Ernő, a gladiátor. És persze győz. Hisz ezt tartják művészet és irodalom viszonyáról a legvájtfülűbb irodalom-esztéták, főként a formalisták, pl. Jan Mukařovský, Jurij Tinjanov és sokan mások is: „a költészet specifikus konkrétsága homlokegyenest ellentétes a festői konkrétsággal: minél elevebb, minél érzékletesebb a költői nyelv, annál kevésbé fordítható le a festészet nyelvére”. Ellene vethetném, ha nem lennék az aréna porába sújtva, hogy Horatius valami olyasmit mondott, hogy *ut pictura poesis*, és hogy a római költők a festészetet néma költészetnek nevezték, a stílust *color*nak hívták, és így tovább, a „reneszánsz” ingoványos terepéhez közelítve hivatkozhatnék Dantéra, Albertire, Leonardóra, Dürerre, Raffaellóra, Vasarira, és nem utolsó sorban Michelangelóra, akik mind-mind szoros egybefüggésükben tárgyalták a verbális és a vizuális művészeteket, sőt, úgy vélték, hogy ezek igenis megvilágíthatók egymásból. Megálapiíthatnám, hogy ebben (de csakis ebben!) Ernő és Michelangelo véleménye különbözik egymástól.

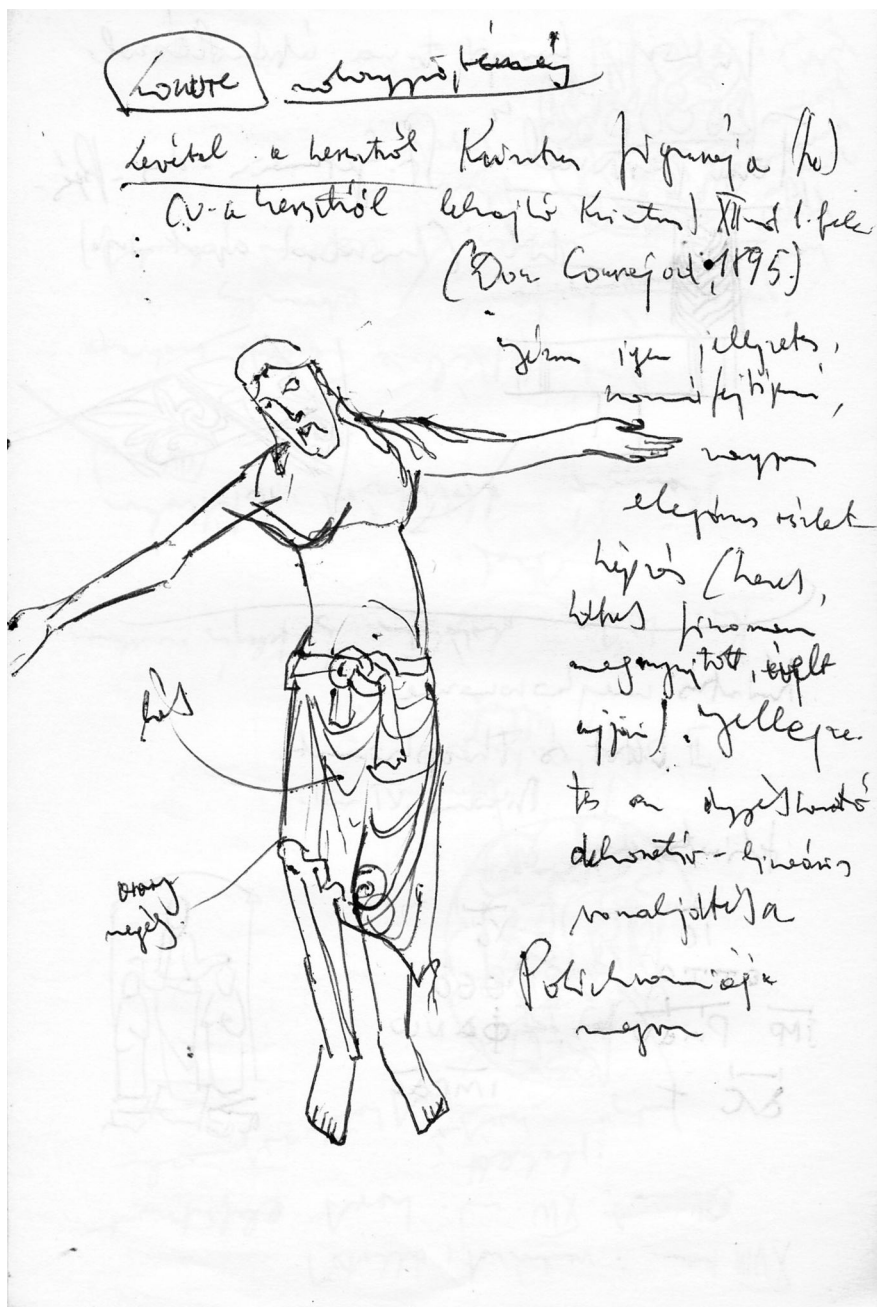
De két megfontolás is van, ami belém rekeszti a szót, még így, a gladiátorjáték végén is, miközben épp levonulok a porondról. Az egyik: Michelangelónak halvány fogalma sem volt a *Kunstwissenschaft* valódi természetéről. A másik: egyelőre még nem ismerjük Marosi Ernő költeményeit, igaz, festményeit és szobrait sem.

Kovács Péter

HÁROM TÖRTÉNET

A mi évfolyamunk '57-ben, Ernőéké '58-ban indult az egyetemen, de – ahogyan emlékszem – már az első napoktól-hetektől baráti lett a két csoport kapcsolata. Jómagam szintén Ernőékkel egyszerre kerültem a társaságba, én ugyanis csak az első év végén – föladvá a történelmet – különbözeti vizsgával léptem át a művészet-történész szakra. Nem voltunk sokan: a két évfolyam hallgatói együtt sem haladták meg egy középiskolai osztály létszámát, a fölöttünk lévő három pedig együttesen is kevesebb volt annál. Mindannyian elfértünk az Intézet (nagybetűvel írom, mert így hívtuk) első emeleti szemináriumi szobájában, ahol a hosszú asztalok mögött mindenkinek megvolt a saját állandó helye. A szemináriumi teremtől balra Fülep Lajos professzor úr szobája volt, aztán Zádor Annáé, majd a könyvtár két (vagy három?) helyisége. Jobbra még egy kisebb, egészen kivételes hely is volt: ott két igazi felsőéves, Boskovits Miki és Végh Jancsi lakott. Tényleg *laktak*: Jancsinak még függőágya is volt – falra erősített röplapda-hálóból –, amelyben délutáni sziesztáit töltötte. Vayer Lajos professzor úr szobája a többitől kicsit elkülönülve, a kereszt-folyosóról nyílt. Az öt évfolyam az előadásokat gyakorlatilag együtt hallgatta, de sokszor még a kollokviumokra is együtt készültünk a közös szemináriumi teremben. Meg persze együtt jártunk le sétálni a Dunaparra, jártunk moziba, folytattunk végeláthatatlan beszélgetéseket. Néhányan – amint emlékszem Marosi, Dávid Feri, Pap Gábor, jómagam – még „segéd-színészek”, azaz statiszták is együtt voltunk az azóta lebontott régi Nemzeti Színházban. Az sem véletlen, hogy később az '58-asok közül ketten is a mi évfolyamunkból nősültek: Dávid Feri Askercz Évát, Marosi pedig Szabó Julit vette feleségül.

Ott, az Intézetben születtek azok a szakmai barátságok is, amelyek máig eleve-nek. Amikor a hatvanas évek közepén feleségemmel, Kovalovszky Mártával (ő is '57-es) Székesfehérvárott elindítottuk a huszadik századi magyar művészet történetét végigkísérő, jó három évtizeden át tartó kiállítási sorozatunkat, ennek tervezésébe, majd folyamatába az előttünk járó nemzedék néhány kihagyhatatlan ismerője mellett már a tervezés idején, majd a megvalósítás során az anyagválogatásban, a rendezésben is elsősorban egyetemi barátaink tudására, szakértelmére támaszkodtunk. Munkánkban Mikes Ildi, Perneczky Géza, Szabó Juli, Nagy Ildikó, Passuth Krisztina és mások mellett az elkötelezett, tudós középkor-kutató Marosi Ernő is szerepet vállalt. 1967-ben a sorozat ötödik kiállítását – *A Gresham és köre* – ő nyitotta meg a Csók István Képtárban, s amit megfogalmazott, az nem protokoll szöveg volt. Éppen két évtizeddel később a sorozat tizenkettedik bemutatóját, a *Régi és új avantgard* címmel megrendezett, a hatvanas-hetvenes évek progresszív hazai művészetét szemlélő kiállítást nyitotta meg, bizonyítva jártasságát a kortárs festészet és szobrászat problémavilágában is. Azt hiszem, sőt bizonyos vagyok benne, hogy



Ernőnek ez a fajta nyitottsága oda, azokhoz a beszélgetésekhez, ahhoz az intenzív, egymásra, egymás dolgaira való figyelemre is visszavezethető, amely közös egyetemi éveink alatt kapcsolott össze mindnyájunkat.

Eddig az első történet. A második egy rövid, de Ernő habitusára, emberi tartására jellemző anekdota.

Fehérvárról gyakran jártam Budapestre. Ügyeket intéztem, könyvtárba, kiállításokra jártam, műtermeket látogattam. Sokszor fordultam meg az Intézetben is, s ilyenkor sose hagytam el a találkozást, s egy-egy hosszabb-rövidebb beszélgetést Ernővel. Tanársegédként nem volt saját irodája. A könyvtár belső szobájában ült a polcok közé szorított íróasztalánál. Valahonnan vendégszéket kerítve ültem mellette, elmerülten beszélgetve, de már nem tudnám felidézni miről. Váratlanul pattant föl az ajtó, s vendégről (rólam) tudomást sem véve, a tanszékvezető professzor, Vayer Lajos onnan, a küszöbről hangos ingerültséggel kért számon valamit Ernőn. Nem érdekelt a dolog, nem is értettem, hogy miről is van szó, de a szituáció maga, az több mint kellemetlen volt számomra. Ernő kicsit elemelkedve az asztaltól, higgadt, nyugodt hangon válaszolt, emlékeztetve professzor urat, hogy az ügyet még korábban – ahogyan megbeszélték – elintézte, s az irat, a válaszlévlé legépelt szövegével ott vár professzor úr íróasztalán. Vayer egy pillanatig még állt a bejáratnál, mintha mondani akarna még valamit, aztán válasz nélkül visszalépett és döngve bevágta az ajtót. Ernő visszaereszkedett a székébe, legyintett egyet – *Hol is tartottunk?* – kérdezte. Szeppenten ültem, *hagyjuk* – mondtam – *úgyis mennem kell már*. Barátom kicsit tartóztatott, aztán fölállt, hogy kikísérjen. A keresztfolyosóra fordulva megállt főnöke szobájánál. Udvariasan kopogott, finoman benyitott, majd néhány szó után visszalépett és teljes erejével bevágta az ajtót! Megijedni sem volt időm, Ernő megint lenyomta a kilincset, s a nyíló résbe hajolva kedvesen kérdezte – *Professzor úr is észrevette, hogy micsoda huzat van itt mostanában?*

Harmadik történetem egészen friss. Nem egészen egy éve, éppen Párizsból hazatérve, a *Vigília* számára készítettem rövid írást egyik múzeumi élményemről. A Louvre középkori francia szobrászati gyűjteményében ragadott meg egy különös hatású, XII. századi, életnagyságú festett fa Krisztus-corpus. A dolgozatot nem valamiféle művészettörténeti szakszövegnek szántam, de a leírásban azért mégis igyekeztem pontosnak lenni. A figura meglehetősen magasan függött a múzeumi falon, s előtte egy üveglap is volt, ezért nehezen tudtam kivenni, hogy mi is van a fején? Fölhívtam Ernőt, hátha tud tanácsot adni? Azonnal és pontosan tudta miről, melyik műről van szó. Amit a látványban a magam számára nem tudtam megnyugtatóan azonosítani, az egy fém korona lenyomata lehetett a szobor fején. Alig fejeztük be a beszélgetést, jelzett a gépem, hogy levelem érkezett. Ernő írt, mellékelve a plasztikához kapcsolódó néhány bibliográfiai adatot, és ráadásul egy vázlatos rajzot, amelyet ő 1964-ben, első franciaországi útján készített róla! – Nemcsak emlékezett, azt is tudta honnan kell előhúznia a fél évszázaddal korábbi jegyzetlapot! Ki képes Marosin kívül erre a produkcióra?

Kovalovszky Márta

MAROSI ERNŐ SÓJA

Megtörtént, hogy valamely csekélyértelmű könyvecskémet így ajánltam Marosi Ernő figyelmébe: „Fülesnek (az alsóbb évfolyamból) barátsággal”. Ha ifjú kollégákkal beszélgetve egyetemi éveinkre kerül sor, kajánul szoktam megjegyezni, hosszú életem és munkám egyik legnagyobb szerencséjének tekintem, hogy soha nem kellett vizsgáznom nála. Erre mindig büszke is voltam, emelt fővel, fölényesen jegyeztem meg olykor: „alsóbb évfolyamba járt”.

Persze, már azokban az időkben is lebegett alakja – vagy szemüvege – körül valami kimondatlanul gyanús, szavakban megfogalmazhatatlan tekintélyszerűség, a komolyság és szorgalom elgondolkoztató ködfüggőnye, amelyen gunyoros vagy szarkasztikus megjegyzései könnyed lándzsaként hatoltak keresztül. A *Micimackó* akkoriban kötelező olvasmánynak számított a művészettörténész-hallgatók köreiből, természetes volt tehát, hogy Marosi Ernőt a könyv egyik alakjáról nevezzük el. Mosolyogtunk rajta, de titokban valamennyien azt gondoltuk, hogy ez az alak egy Valóságos Komoly Professzor jövőendő egyéniségét rejt magában.

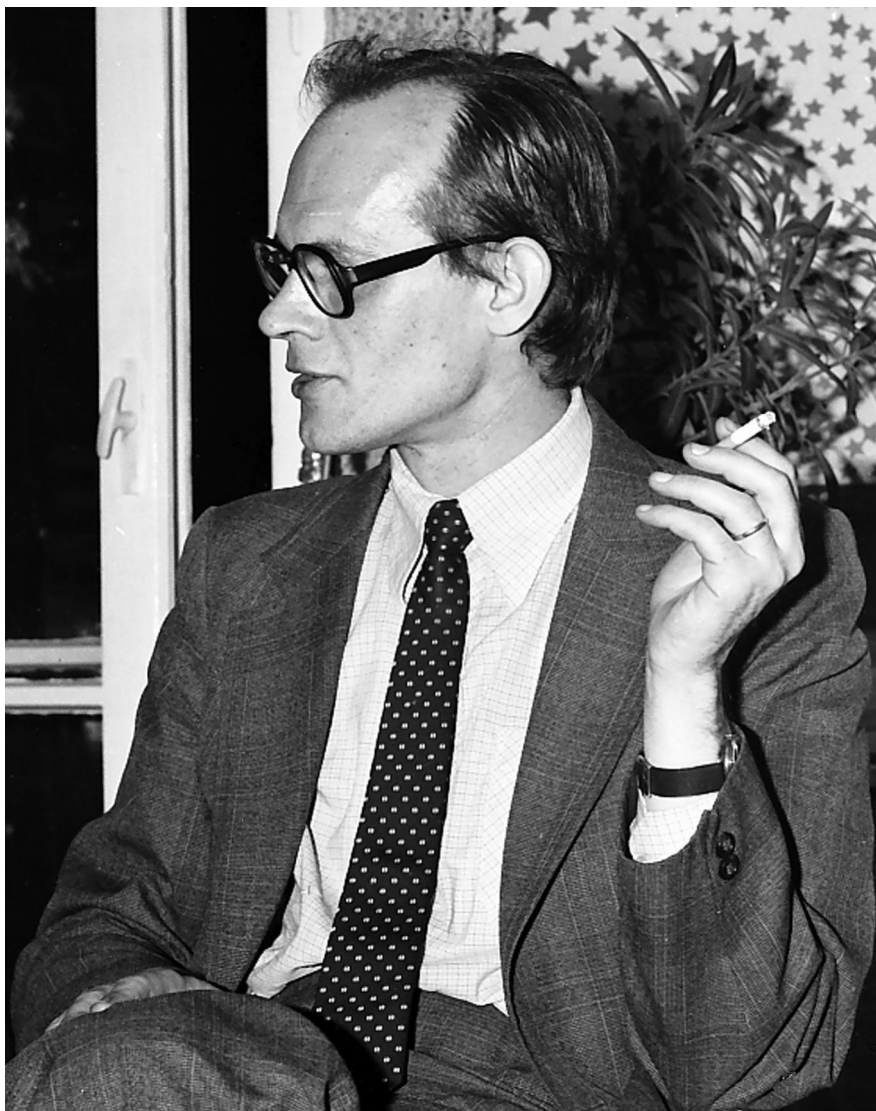
A magyar művészettörténetben nem egyedülálló, hogy valakinek érdeklődése, kutatásai egyaránt kiterjednek a régi és a modern, sőt egyenesen kortársi művészet folyamataira, problémáira felé, elég itt most csak Genthon István, Hoffmann Edith vagy Gerevich Tibor nevét említenünk. Marosi egyben-másban hasonlít is rájuk, Genthon hedonista műélvezete vagy Gerevich kőfaragvány-ismerete sok vonásában egyenesen rokon az övével. Leginkább mégis a klasszika-filológus Szilágyi János György áll közel Marosihoz: a történelem és a művészet régi korszakainak nagy, nemzetközi tekintélyeiként sem torpantak meg választott időszakuk határán, hanem bátran és kíváncsian lépkedtek tovább az évszázadokon át a jelen felé. Gyorsan tegyük hozzá, a hasonlóságukon kívül van különbség is persze. Szilágyi János György ugyanis a maga „Körner-korszakában” (ő nevezte így) külföldi ösztöndíjas útjain – végezve a klasszikus görög vázák kutatásának aznapi feladataival – nyájasan érdeklődve járta a klasszikus modern mesterek nagy kiállításait, és jól szórakozott a Fiala Művészek Klubjának vagány avantgárd-produkcióin, viszont élményeiről csupán családjának, barátainak küldött leveleiben számolt be. Lelkes kívülálló maradt, eszébe sem jutott, hogy a modern művészet témakörébe vágó tanulmányokat írjon. Marosi viszont a középkor-tudós alaposságával veszi szemügyre a 19-20. századi művészet problémáit, életműveit vagy egyes alkotásait is. Tanulmányai, cikkei, megnyitóbeszédei olvastán tátott szájjal álmélkodunk, mint Nádas Péter a sójáról híres német városka, Schwäbisch Hall főtemplomának terében.

Nem egyszer ámultunk el a székesfehérvári Smohay János Alapítvány valamelyik ülésén, amikor Ernő kollégáinak díj-javaslatok mellé odatette a magáét. A meglepő nem is a név, a személy vagy alkotásainak ismerete volt, sokkal inkább az, hogy

nemzetközi tekintélyű középkor-kutatónk milyen könnyedén és otthonosan mozog a kortárs művészet terepén. Hogy egyaránt otthon érzi magát a középkori katedrálisok, templomalaprajzok és gótikus oltárfaragványok meg Halász Károly festményei, Jovánovics gipsz-szobrai vagy Waliczky Tamás különös fényképező-masínai között. Hogy egyszerre látja a modern művészet és a régi korok művészetének sajátos problémáit. Hogy mindegyiket a másik felől nézi, szemléli, megtalálva azokat az utakat, amelyek összekötik őket. Magunkban elégedetten bólogtunk, amikor egy 1982-es fehértvári megnyitóbeszédében azt mondta: „Ha nem ismernénk magunk körül művészetet, művészeket, nem tudnánk törődni a régi korok művészetével sem.” Már régen gyanítottuk, hogy Marosinak életeleme a művészettörténet folyamatossága, akár halnak a víz. Boldogan úszik az áramlásban, kíváncsian tart a sejtett cél felé, ironikus mosollyal siklik a többiekkel, de kalandos kedvében olykor keresztbe szeli a hullámokat, olykor hirtelen oldalra kanyarodik, miközben a többiek együtt úsznak tovább. Marosi ilyenkor diszkrétan dörzsöli tenyerét, örül, hogy túljárt az eszükön. Ez a maga-tartás tükröződik minden munkájában, ennek „forró nyomát” követhetjük nyomon baráti beszélgetéseinkben, ennek foszlányait, fel-felszikrázó fényét ismerhetjük fel időnként emlékezetünkben.

Nem véletlenül jut az ember eszébe Nadas Péter kis könyve, *Az élet sója* (Jelenkor, 2016), amely egy dél-német kisváros, Schwäbisch Hall történetének évszázadairól, társadalmáról, életéről szól. Marosi Ernő a könyvhöz fűzött „megjegyzései” ugyanabban az évben itt, az *Enigma* lapjain jelentek meg ezzel a hosszú címmel: „*Elméi funkcionális*” és „*a dolgok pászentosságának elve*”. Egy *művészettörténész megjegyzései*. Az idézőjeles szavakat Marosi az író szövegéből emelte ki, s e gesztusával – talán nem csak a pályatársak vagy az egykori „felsőbb évfolyamosok” számára – önkéntelenül és kimondatlanul rávilágít egész saját tevékenységének legfontosabb tartópilléreire. Olvastam persze alapos könyveit, eszes tanulmányait, találkoztam vérfagyasztó kritikáival (és örültem, hogy azok mások munkáiról szólnak), de rövid írása ezúttal számomra olyan váratlanul felgyulladó reflektor volt, amelynek éles fényében kirajzolódni láttam nemcsak a világ és a művészet jelenségeit, hanem a Marosi-féle gondolkodást alakító és meghatározó karaktert is.

Tudjuk, egész gondolkodásának és ismereteinek középpontjában a középkori építészet, a romanika és a gótika művészete áll. De ahogyan Nadas Péter szövegében a Schwäbisch Hall-i Sankt Michael templom nehézkes tornyát s a benti tér karcsú oszlopait, levegős tereit követjük pillantásunkkal, úgy merülnek fel emlékezetünkben Marosi leírásai, elemzései kedves középkori székesegyházairól, s akkor a gótikus magasban megcsillanó fények világánál lassanként felismerjük és megértjük a különféle korok, stílusok egymásra épülő, egymáshoz simuló formáit, azok összefüggéseit; kezdjük látni azt a struktúrát, amely nemcsak az adott épület részeit fűzi össze, fűzi rendbe, hanem a tágabb világ dolgait is. Ez a struktúra nem csupán itt, ezen a helyen, az architektúra keretein belül érvényes, hanem a világ egymástól nagyon távoli területein is. Felismerése teszi átláthatóvá és ismerőssé, értelmezhetővé és végül érthetővé a valóság különféle darabjait. A művészettörténész szeme elé kerülő



Marosi Ernő a 70-es években © MÉM MDK, Tudományos Irrattár

dolgok – egy alaprajz éppúgy, mint egy irodalmi szöveg vagy egy tudományos tervezet – előzékenyen és fegyelmezetten mutatják meg logikus vagy éppen zűrzavaros szerkezetüket.

Ne gondoljuk azonban, hogy barátunk valami száraz logika útmutatását követi, amikor elemez, értelmez vagy értékkel. Egy templom alaprajza, boltíveinek hajlása, tereinek egymásba kapcsolódása majdnem mindent elárul a kor, az idő, az építőmesterség, a folyton változó használat tényeiről, de ugyan ilyen fontos ismerni a

lépcsőőknek a hívek lépteit őrző, hullámosra kopott formáját vagy a keresztelő-medencék peremének kanyarulatait, hogy a tudományos képzelet hűvös preparátumát az egykori élet eleven árama járja át. Mint öntudatos „felsőbb éves” természetesen sokáig összeférhetetlennek gondoltam a fennkölt tudományt meg az esendő élet véletlenszerű jeleit; vagy-vagy. Csak az évtizedek során értettem meg, hogy a kettő barátságosan kiegészítheti egymást, és örömmel láttam, hogy ez – ahogy múlik az idő – Marosinál is egyre gyakrabban megtörténik. Az „elmés funkcionalitás”-t, amely a templomok szerkezetét, és e szerkezet későbbi átalakítását, bővítését megszabta, a létezés sokféle vonatkozásában és tárgyában megtalálja, kedvtelve nézzük, amint fanyar bölcsességgel átlát a különböző szitákon. Marosi szemében egyre megy, hevenyészett tanulmány, irodalmi fércmű, odavetett akadémiai tervezet – mindegyikben kérlelhetetlen pillantással és viccesen teszi mérlegre a tényeket, a valóságot.

Ha már-már elrettennénk e szigorúságot tapasztalva, jussanak eszünkbe Nádas Péter kis könyvének Marosi számára oly kedves, kifejező szavai: a „dolgok pászentossága”. Ahogyan az „elmés funkcionalitás” szikárságot, célszerűséget rejt magába, a „pászentosság” az odaadás, az odasimulás, az alkalmazkodás gesztusait sejteti. Hangzása – talán az „á” miatt – valami lassúságot sugall, és hát tudjuk, a lassúság Marosinak éppen nem imponál. Meglepve látjuk mégis, hogy a gyors és rettenthetetlen elme alkalomadtán milyen enyhülten időzik az élet zavaros és szórakoztató részleteinél. Ha úgy adódik, boldogan lép be egy francia katedrális béliet-szobrai között a hatalmas térbe, boldogan forgolódik a boltívek magasára szegezve tekintetét, de értékelni tudja a kikoptatott lépcsők egyenetlenségét, ismeri a templomi szertartások rendjét, kellékeit, a különböző térrendszerek kapcsolatait, a szárnyasoltárok ünnepélyes ikonográfiáját, és tud jóízűen szórakozni a történesek balga, esetlen fordulatain. A tekintélyes tudós ábrázata mögül kikacsintó ironikus lény többé-kevésbé át tudja tekinteni a létezés szerkezetét, és bajok, tragédiák, ellentétek ellenére láthatólag vallja „a pászentosság elvét”. Ha unokáját a távolba-köpés fortélyaira tanítja, vagy vendégeinek autentikus spanyol szakácskönyv alapján gazpachot készít, az ember irigykedve látja, milyen otthonosan mozog a világ egymástól oly távol eső rétegeiben.

Passuth Krisztina

MAROSI ERNŐ: EGYETEMI TANÁR

Nem egyetemi tanárként, hanem diákként ismertem meg, együtt jártunk az egyetemre – a Piarista-közbe, noha nem egy évfolyamra. Ami engem illet, csak második nekifutásra, 1956 nyarán fogadtak be az Alma Materbe, amikor már az osztályszempontok kezdtek kicsit háttérbe szorulni. A felvételit hamarosan 1956 követte, s 1957 tavaszán már nem lehetett művészettörténet-szakot felvenni, csak a következő őszön. Az én évfolyamom nagyon kicsi volt, mindössze öt hallgatóból állt. Így érthető, hogy inkább a két alattunk járó évfolyammal barátkoztunk, működtünk együtt, így – többek közt – a Kovács Péter-Kovalovszky Márta házaspárral, Askercz Évával, Szabó Júliával, Perneczky Gézával, Dávid Ferivel, Péter Mártával, Tóth Melindával és másokkal. Igazi tekintélynek azonban – emlékeim szerint – a nálunk idősebbek örvendhettek: így főleg Boskovics Miklós, Végh János, Perneczky Géza (aki addigra már konzervatóriumot is elvégezte). Ők jártak Fülep Lajos professzor és Váczi Péter történész óráira, s így elsősorban ők ismerkedhettek meg egy olyan európai szemlélettel, amit az 1956 utáni egyetemen csak kevesen képviselhettek.

Marosi Ernő, noha náluk fiatalabb volt, mégis ehhez a szellemi körhöz kapcsolódott. Ami engem illet, az említett saját évfolyamtársaimon kívül a nálam fiatalabb hallgatókkal barátkoztam, így elsősorban Szabó Júliával, Marosi Ernő későbbi feleségével. Szabó Júlia érdeklődési köre – a huszadik századi magyar művészet – nagyjából egybeesett az enyémmel, csak annál sokkal szélesebb volt, több irányzat érdekelte, az orosz ikonoktól egészen a tizenkilencedik századi művészetig.

Amikor már végeztünk, meglehetősen elkerültünk egymástól, de azért kiállításokon, vagy esetleges utazások során még gyakran találkoztunk. Szabó Julival együtt utaztam először Moszkvába. Mikor én az egészen korai orosz ikonok szépségét igen nagy csodálattal, de annál kevesebb hozzáértéssel tanulmányoztam, Juli pedig abszolút biztonsággal sorolta fel nekem a legfontosabb ikon-típusokat, korszakokat, ismeretebb mestereket, megdöbbenve hallgattam, s aztán megkérdeztem, honnan tudja mindezt. A feleletére most is emlékszem: mit gondolsz, mit szólna az Ernő, ha én ezt mind nem tudnám? Hát arról szó sem lehetne. S ugyanez történt a régi templomépületeknél, kolostoroknál is: Ernő szelleme akkor is ott kísértett, mikor valójában igen messze tartózkodott.

De nemcsak a szelleme vált meghatározóvá – már egészen fiatalkorában is – hanem a követelményrendszere is. Nemcsak sajátmagától és Julitól, hanem szinte minden művészettörténész hallgatótól megkívánta, hogy a lehető legszélesebb körben legyen tájékozott, nemcsak egy szűkebb, maga-választotta tematikában. Ha valaki valamit véletlenül nem tudott – ami előfordult –, azt Ernő ironikus megjegyzései a továbbiakban nemigen kímélték.



**Tanszéki összejövetel, Szőke-ház,
Kistarcsa, 1982 körül. Balról jobbra:
Kádár Zoltán, Molnár László, Németh
Lajos, Marosi Ernő, Bor Ferenc, Bartos
György, Tóth Sándor.**

© MÉM MDK, Tudományos Irattár

Amikor bekerült tanáregédnek az egyetemre, ugyanolyan fontosnak tartotta a teoretikus tájékozottságot, a legfontosabb művészetelméletek alapos ismeretét és megértését, mint az egyes épületek, műtárgyak festmények történetét, stílusának analízisét. S főként az összefüggéseket, amelyek felvillantása – első pillanatban – néha túlságosan is váratlanul hatott. Aztán mindig kiderült, hogy mégis léteznek, s neki van igaza. A vitatott mű lehetett bármilyen korszakból való, és létezhetett bármilyen helyen – Ernő magának érezte. Lehet, hogy ebben, s kivételesen jó memóriájában egy olyan

segéderőre támaszkodott, amit nem mindenki ismert. Tehát saját rajzkészségére, hogy leggyakrabban lerajzolta, leskiccelte a szóban forgó templomot, romot, szobrot, vagy bármi mást. És a lerajzolás folytán rögzítette s raktározta saját memóriájában, így lett az övé végérvényesen.

Beszélgetni tulajdonképpen leginkább csak avval szeretett, aki ebben a hihetetlen kavalkádban, ami ismereteinek sokszínűségére épült, neki nemcsak társa, hanem versenytársa is lehetett. Tehát tulajdonképpen mindegy volt neki, hogy kivel alakítja ki a sajátos dialógust – lehetett az professzor, de egy kezdő diák is –, aki megértette, s követni tudta a szabadon áramló asszociációkat, utalásokat, analógiákat, lehetőleg olyan gyorsasággal, mint Marosi Ernő maga. S ebben az ismeretanyagban Kelet- és Közép-Európa, Nyugat-Európa, egy kis szlovák falu vagy egy amerikai múzeum adott esetben egyforma fontosságra tettek szert, mindenféle hierarchia nélkül.

Marosi Ernő szeretett tanítani az egyetemen, de ugyanúgy kutatni is szeretett, levéltárakban vagy éppen ásatások helyszínén, de ugyanígy előadni is szeretett, kezdetben a TIT-ben, az ismeretterjesztő társulatban, ahol az illusztrációs anyagot – diapozitívok százait – ő maga rendezte, s ő maga határozta meg. A végeláthatatlan aprómunka ugyanúgy nem idegesítette, mint a látványosabb erőfeszítések. Úgy emlékszem, a TIT diatárának meghatározásával egy egész nyarat töltött el. Aztán a TIT-től is függetlenítette magát: saját maga fotózott; emlékszem, különféle gépeket, állványokat, foto-felszerelést vásárolt utazásai során, és ezek segítségével már olyan felvételeket tudott készíteni, amik őt magát is kielégítették.

A nyolcvanas években ritkábban találkoztunk, ő az Intézetben és az egyetemen is vezető funkciót töltött be, sokat publikált, utazott. Majd Németh Lajos váratlanul, tragikusan meghalt, halála mindenkit megrendített. A Tanszék vezetését Kelényi György vette át ideiglenesen, de ő nem akart továbbra is tanszékvezető maradni. Akkoriban jöttem haza külföldről, és megnéztem Budapesten egy modern kiállítást. Itt találkoztam véletlenül Julival és Marosi Ernővel, jó alkalom nyílt a beszélgetésre,

s Ernő megkérdezte, nem akarnám-e megpályázni a tanszékvezetői állást, már meghírdették a Hivatalos Köz-lönyben. De hát nem sürgős az egész – mondta – még ráérek a pályázatot beadni. Valahogy még aznap megsze-reztem a Köz-lönyt, amiből kiderült: két nap múlva jár le a határidő. A pá-lyázatot – nem a legtökéletesebb for-mában – időre beadtam, a döntés a-zonban csak jóval később született meg, s 1993-ban neveztek ki az egye-temre. Ettől az időtől kezdve lettünk Marosi Ernővel kollégák, s ismertem



Marosi Ernő kiránduláson egyetemi éveiben, Keserü Katalin, Vikol Katalin, Takács József társaságában, 1970 körül
© MÉM MDK, Tudományos Irratár

meg több oldaláról is, ekkortól értékeltem és láttam abból a szempontból, hogy milyen, mint egyetemi tanár. Erre utal, hogy Ernő arra is gondolt, hogy – még kinevezésem előtt – ismerkedjem meg a különböző, rám váró feladatokkal, így például az államvizsgával is. Így kerültem be az éppen aktuális államvizsga bizottságba külső tagnak, s figyelhettem meg, hogy is történik ez az egész. Érdekes, tanulságos volt, s éppen azért örültem, mikor már valamivel később a felvételen és az állam-vizsgán is részt vehettem, leggyakrabban éppen Ernővel együtt, aki ezt a feladatot már több évtizede ellátta. Az első alkalommal történt, hogy a vizsgázót Ernő a rá jellemző bombázó kérdésekkel ostromolta igen nagy energiával, a végén a szegény áldozat majdnem elsírta magát, majd kiment. Biztos voltam benne, hogy nem fogjuk felvenni. Erre azonban Ernő kijelentette: végeredményben nagyon jól vizsgázott, ellenőriztem, leszámoltam, kérdéseim 70 %-ára tudott jól válaszolni, természetesen felvesszük. (Szerencsére elfelejtettem, melyik tanítványunkkal történt ez, de úgy rémlik, azóta az illető már szép pályát futott be, s bizonyára vezető kurátor valahol.) Más alkalmakkor, mikor én voltam a felvételi bizottság elnöke, megkérdeztem a jelöltet, mi érdekli a művészettörténetből. Ernő azonnal átvette a szót: modernből csak ő kérdezett (persze abszolút hozzáértéssel), én szóhoz sem jutottam, legfeljebb az értékelésben. Ernő majdnem mindig a legaktuálisabb kortárs kiállításokat, könyveket kérdezte a jelöltől, aki ezen a végén már nem is csodálkozott.

Ernőnek a Tanszéken nem volt szüksége rá, hogy magas- vagy legmagasabb beosztása legyen, egyszerűen adott volt vezető helye, minden hierarchia, vagy formalítás nélkül is. Pontosan tudta, hol helyezkedik el a Tanszék – később Intézet – az egyetemi, s azon túlmenően az akadémiai vagy tudományos hierarchiában. Tudta, hogy ő mit akar, mit tart helyesnek, s ahhoz ragaszkodott mindenkivel szemben, olyannal is, aki nem értett vele egyet. Soha nem kötött, s nem vállalt kompromisszumot, sőt, inkább elébe ment a lehetséges konfliktusok megvitatásának. Itthoni tudományos elismertsége, és külföldi, nemzetközileg ugyancsak jegyzett rangja együttesen eredményezték, hogy formális titulusok nélkül is, majdnem íratlanul, igen nagy tekintélye volt és maradt. Hivatalos pozícióra ehhez nem volt szüksége. Ő



**Marosi Ernő Kistarcsán tanszéki
kiránduláson, 1982 k., Németh Lajos,
Tóth Sándor, Szőke Annamária,
Aradi Nóra társaságában**
© MÉM MDK Tudományos Irrattár

mint kutató, úgy is, mint tanár. S ami talán a legfontosabb: egyénisége s gondolatai együtt olyan erők, hogy a számos akadály, fal ellenére is tovább sugároznak: elsődlegesen (volt, vagy aktuális) tanítványai felé, akik továbbviszik és tovább építik elveit és gondolatait. Még ha nyomába nehezen is tudnak érni.

maga hivatalos pozíciókra nem törekedett. Sokkal inkább arra, hogy a véleményét szabadon, tisztán megfogalmazva, gondosan kiválasztott hivatkozásokkal alátámasztva, a leghatározottabban adja elő, szóban és írásban egyaránt. Legyen szó a műemlékvédelemről – vagy éppen annak hiányáról – vagy bármilyen, aktuális témáról, ami jelen életünket, pusztuló kulturális örökségünket, a szakmai jövőképet, a műtárgyak, múzeumok ügyét érinti. Mindezt nemcsak közügynek, hanem egyben a legszemélyesebb ügyének is tekinti. Kifejezésre is juttatja, úgy is,

Bibó István

MAROSI ERNŐ 80 ÉVES

Az *Enigma* főszerkesztője azzal keresett meg, írnék-e egy néhány oldalas személyes hangulatú visszaemlékezést a kapcsolatunkra, tanulmányi és intézeti éveinkre vonatkozóan.

Ahogy most visszatekintek ezekre az időkre, úgy érzem, hogy pályakezdésem éveiben kapcsolatunkat részemről leginkább a tisztelet jellemezte. Bár csak másfél évvel vagyok fiatalabb Marosi Ernőnél, 1962-ben három éves késéssel kezdtem a művészettörténet szakot, amikor ő ötödévesként már az oktatásban is részt vett; ez a tény azonban önmagában kevés lett volna a tisztelethez. A szükséges *tiszteletudó* fiatal akkor még nem volt annyira ritka, mint ma, és személyemben egy példány úgyahogy adva is volt; de azt csak mai eszemmel tudom, milyen ritkaság az, ha a másik oldalon a *tiszteletreméltó* személyiség ismervei valakinél már huszonéves korában megjelennek. Márpedig Marosi Ernő esetében valami ilyen történt: nagyon korán kezdett tekintélye lenni, és azt hiszem, ezt mások is megerősíthetik.

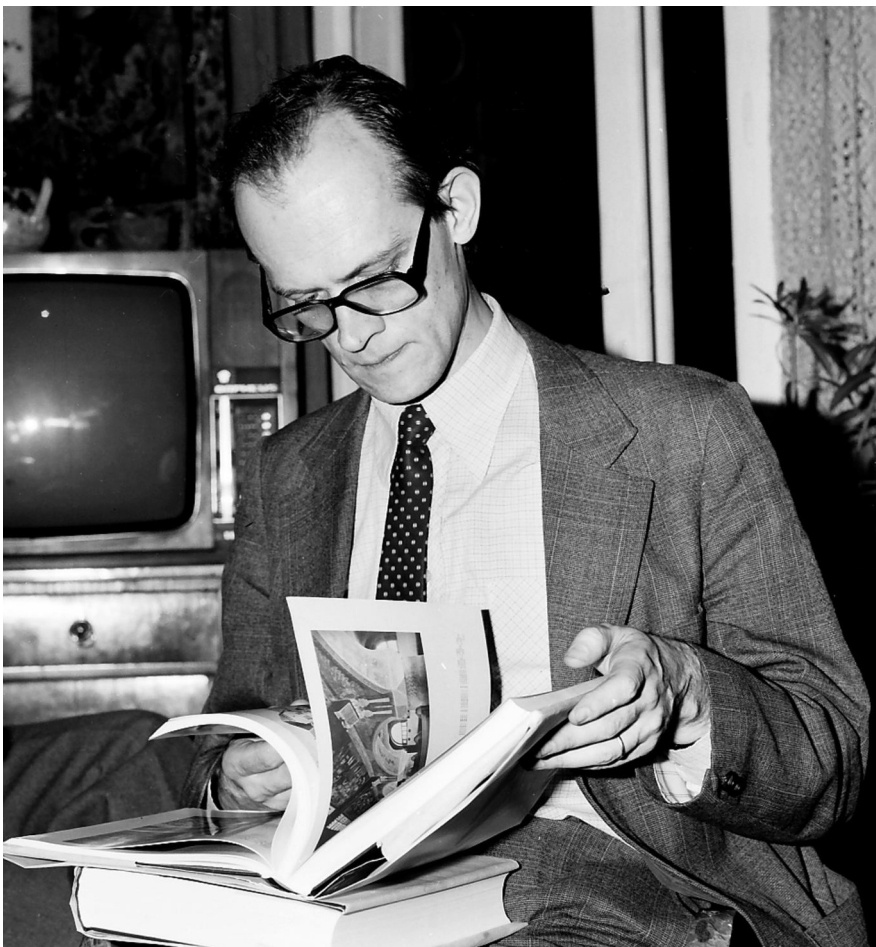
Végzésem után, 1966-tól a budapesti IKV Műemléki Osztályán kezdtem dolgozni, s ott is találtam tiszteletreméltó személyiséget: Komárik Dénes volt közvetlen csoportvezetőm. Ekkor, a 60–70-es években leggyakrabban és legtöbbször vele beszéltem meg a szakma – műemlékvédelem, művészettörténet, építészettörténet – aktuális és örök kérdéseit, s nagyon jól emlékszem arra, hogy vele együtt milyen egyértelmű pozitívumként éltük meg és vártuk azokat az egyre kevésbé kőszá híreket a 60-as évek végén, hogy a művészettörténetnek is lesz akadémiai kutatóhelye. S különösen azt a hírt, hogy ennek a leendő intézménynek Aradi Nóra igazgatása mellett Marosi Ernő lesz az igazgatóhelyettese; s legfőképpen azt, hogy ez a reményt keltő elképzelés a kultúrpolitika korábban már tapasztalt és később is várható kiszámíthatatlan kanyargásai közt végülis nem bukott meg, hanem csodák csodája, meg is valósult. (Dénes ezt így fejezte ki: „Hát már a rosszban sem lehet bízni!”). Reményeinkben (és abban, hogy ezek bevaltak), Marosi Ernő személyének egyértelmű jelentősége volt. Tulajdonképpen még pályája elején volt, 30 éves, és máris voltak valódi tisztelői, az idősebbek között is.

Ezt a kijelentésemet akkor is fenntartom, ha az Intézet indulása utáni két – Kádár-rendszerbeli – évtizedre nézve nem érzem magamat értékelésre felhatalmazva, még azon az alapon sem, hogy a második évtizedet, a nyolcvanas éveket magam is ott töltöttem. (Ezt az értékelést azoknak kellene elvégezni, akik ennél jóval több időt töltöttek ott.) Az a tapasztalatom-meggyőződés az azonban ide tartozik, hogy az Intézet (születési nevén Kutató Csoport) akkori vezetőségében a munkamegosztás az igazgatótól és az igazgatóhelyettesektől is – metaforikusan szólva – a *hátukat* igényelte: Marosi Ernő vitte a hátán az intézetet, Aradi Nóra pedig – ha szükség volt rá – tartotta a hátát (mármint a sajátját).

Ugyancsak nem érzem alkalmasnak magamat arra, hogy Marosi Ernő életművét méltassam; de szívesen csatlakozom a méltatókhoz azzal a személyes tapasztalattal, hogy ő saját szakterületéről nagyon távolra kitekintve is fontos összefüggésekre képes felhívni a szakbarbár, saját kutatásába belegárgyult részterület-művelő figyelmét.

Marosi Ernő segítségével adódott alkalmam arra is, hogy személyes érintettség útján pillanthattam be a gyengülő-puhuló Kádár-rendszer (kultúr)politikájának belvilágába („aki nincs ellenünk, az velünk van”). 1979-ben már közel 10 éve dolgoztam az Intézetnek is külsősként, amikor felvetődött az, hogy főállású munkatársként is szívesen látnának. Én Komárik Dénes mellett nagyon jó közegben dolgoztam addig is, de a tudományos munka szempontjából az Intézet komoly többletlehetőségeket kínált, és Dénes sem tekintette hűtlenségnek a váltást, ami 1980 január 1-gyel meg is történt. A 79-es év azonban az addig diszkréten agyonhallgatott apámat – első-sorban halála, temetése és a számára ajándékként már elkezdett Emlékkönyv, valamint a nyilvánosságban akkor már megjelent demokratikus ellenzék révén – enyhén szólva is többoldalú érdeklődés középpontjába helyezte, és az Intézet munkatársai közül ketten is ott voltak az emlékkönyv szerzői között. Marosinak tehát jeleznie kellett az akadémiai pártszervezet illetékesének, hogy az Intézet éppen az elhunyt hasonnevű fiát kívánja felvenni. Az illető elvtárs kérdésére: „na és mit csinált a fiatal Bibó”, Marosi nagyon helyesen azt válaszolta: „Semmit” (ami akkor igaz is volt). „Hát akkor nyugodtan fel lehet venni.” – Így tudtam meg, Ernő elbeszéléséből, hogy Pártunk és Kormányunk engem is befogadott abba a nagy-nagy nemzeti egységbe, amelyből addigra már csupán a „forrófejűek” meg „a geopolitikai realitásokat makacsul figyelembe nem vevők” zárták ki saját magukat. És azt is megkönnyebülve vehettem tudomásul, hogy ehhez most már elég, ha az ember nem csinál semmit, és hál istennek azt sem kérdezik meg, hogy igenli-e a szocializmust. (Amúgy igenelném, ma is, ha valódi, érvényes tartalmával és elfogadható formában valahol komolyan megjelenne; de ez eddig nem történt meg, és pillanatnyilag elképzelhetetlennek is tűnik.)

Hevenyészve összeszedett közös emlékeim közül nem hagyhatom ki végül a kedvencemet sem, amely Marosi Ernő sajátos – és nem kevés – humorával kapcsolatos. Nem sokkal az Intézetbe kerülésem után történt, hogy az Intézet szakszervezeti bizottsága, élén Galavics Géza bizalmival, háromnapos tanulmányi-rekreációs kirándulást szervezett a Felvidékre, amelyre családtagok is jelentkezhetek, így a csapatban 8–10 házaspár is volt. Este megérkezve a nem emlékszem, melyik kisváros egyetlen szállodájába, malőr fogadott bennünket: foglaláskori félreértés vagy kényszerhelyzet miatt a szálloda három kétágyas szoba helyett két háromágyasat tudott csak nyújtani. Elkerülhetetlenné vált, hogy három házaspár szétpakolva a közös cuccot, bőrdöntől a fogkrémig, nescaféig, szigorúan tilos NDK-merülőforralóig stb. fiú- és lányszobára váljon szét, talán nem is ugyanazon az emeleten. A szervezők nevében úgy emlékszem, Galavics Géza ismertette a helyzetet a tőle megszokott higgadsággal, majd rövid tanácskozás után bölcs és méltányos döntést hozva közölte: a három legfiatalabb házaspárt kell megkérnünk, hogy vállalják el a helyzet által adott egyetlen megoldást. Ehhez rögtön hozzátette az egyszerű műveletet,



Marosi Ernő a 70-es években, Gellérthegy utcai lakásukban,
© MÉM MDK Tudományos Irrattár

amellyel kiválasztjuk a legfiatalabbakat: a férj és feleség életkorát összeadva, az eredmények számsorrendje adja ki a rangsort; holtverseny esetén a születés hónapjáig, vagy ha kell, napjáig kiszámolva folytatjuk az életkor megállapítását. Félre is vonultak az útlevelekkel vagy az utaslistával a számolás megejtése céljából; a többiek pedig ott maradtunk - emlékezetem szerint egy barokk kapualjban, de ez nem biztos - és vártuk az eredményt.

Az ekkor következő 7-8 perc sajátos lelkiállapotok hullámzását és tetőzését jelentette. Mindnyájan - amúgy kedves emberek és jó kollégák - azonnal fojtott pusmogással és leplezni próbált sanda pillantásokkal, de műtárgybecsüsi figyelemkoncentrációval kezdtük méricskélgni egymást és a többieket, elsősorban régiség szempontjából. Ki-ki temperamentuma és helyzete szerint, szorongás, irigység, káröröm,

aggodalom, szégyenkezés, kajánság közt ingadozva, szórakoztató és szégyellnivaló gondolatoktól megtámadottan („mekkora mázlija van X-nek, hogy öreg a férje”, és hasonló). Mikor aztán az eredményhirdetéskor kiderült, hogy a negatív következményekkel jutalmazott fiatalági versenyben feleségem és én lemaradtunk a három győztes mögött, még ki sem fújtuk a megnyugvás sóhaját, mellénk lépett Marosi, két mutatóujját egymáson keresztbeütögetve ránk mutogatott, és impertinensen kárörvendő óvódás hanglejtéssel¹ ezt mondta:

Philemon és Baucis, Philemon és Baucis...

Akkor jöttem rá, hogy nemcsak tisztelni, szeretni is lehet.

¹ ad notam „úgy kellett, úgy kellett, káposztába hús kellett”

Pataki Gábor

EGY ZABSZEM EMLÉKIRATAI

Ugyanis az a bizonyos zabszem ilyenkor, mikor a magyar művészettörténet ma vitathatatlanul legfontosabb, legtekintélyesebb, évtizedek óta irányadó alakját kell köszönteni, köszöntve értékelni, csak nagyon nehezen akar az ember arra illetékes testrészéből eltávozni. Pedig tudom, Ernő kifejezetten szereti a vele akár némi kis pimasz felhanggal debattórködő kollégákat, sokkal többre becsüli a gyorsan visszanyesett érveket, poénokat, mint a szavain áhítattal csüngő, egyetértést mímelő bólogatást. De erre az alkalomra valamiféle köztesebb pozíciót kéne elfoglalnunk, hiszen ráadásul a téma szabott: Ernő és az Intézet.

Elvileg rendkívül sok „műhelytitkot” kellene megosztanom erről a kapcsolatról, hiszen több évtizede dolgozunk ugyanott, Ernő 1974-től, én 1980-tól, ráadásul 1991–2000 között helyetteseként. De azért is kaparom a képernyőt a papír helyett, mert Marosi irányító, meghatározó, majd vezető és meghatározó, s később megint csak irányító és meghatározó szerepe valamiképpen magától értetődő volt számomra, (s talán a többi munkatárs számára is). A tudományos közösségnek az „adjátok meg a császárnak” szemléletével fémjelezhető, a hivatalos elvárásoknak ugyan nagyjából eleget tevő, de a kötelező ideológiai direktíváktól magát függetleníteni képes összetartása, mely az előd, a Dávid Katalin és Németh Lajos által vezetett Művészettörténeti Dokumentációs Központ óta jellemezte az intézetet, meghatározónak bizonyult. Ráadásul a 60-as évek második felétől (nem kis mértékben a 69-es budapesti CIHA-kongresszus révén) a kényszerű és hosszú autokefália után kezdett kiépülni a magyar művészettörténet nemzetközi kapcsolatrendszere, s ebben a középporral s a koraujkorral foglalkozó kollégák voltak a legaktívabbak. Így Aradi Nóra feltehetően nem is nagyon akarta megakadályozni, hogy az akkor Művészettörténeti Kutató Csoportként működő intézet szakmai irányítását egyre inkább Marosi Ernő határozza meg. Annál is inkább, mivel alapvetően mindketten egyetértettek abban, hogy a korszak optimista társadalomtudományi és kultúrpolitikai trendjeinek megfelelően eljött az ideje a nagy szakmai szintézisek, kézikönyvek elkészítésének.

Az Ernő által szerkesztett gótika-kötet máig megkerülhetetlen, (sőt az ott felbukkant módszertani kérdések inspirálták a *Kép és hasonmás* megírására).¹ Más kérdés, hogy a humántudományokra fordított össztársadalmi figyelem, az anyagi és erkölcsi megbecsülés apadásával, az erre irányuló szakmai ambíciók lanyhulásával a 80-as évekre megkérdőjeleződött az ilyen típusú vállalkozások aktualitása. Ernő ugyan továbbra is úgy véli, egy adott diszciplínának igenis szüksége van arra, hogy

¹ *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1987.; Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, 1995. (Művészettörténeti füzetek, 23.)



Marosi Ernő 1978-ban © MÉM MDK, Tudományos Irrattár

időről-időre, akár ebben a formában is, de felmérje helyzetét, eredményeit és feladatait, de tudomásul tudta venni a megváltozott körülményeket. (Más kérdés, hogy az elmaradt kollektív romanika-kötet helyett megírta a saját összefoglalását több alkalommal is, 1997-ben Wehli Tündével).²

Amúgy rugalmasságára jellemző, hogy míg meglehetősen szkeptikusan fogadta a 80-as évek végén az intézetbe érkezett első Commodore-t, s utána sem volt boldog a hajlékony nagylemezeken leadandó jelentésektől, a számítógép előnyeit meg tapasztalva ő volt az első, aki otthon az akkor még ritkaságszámba menő laptopon dolgozott.

A fent jelzett, javarészt a kézikönyv-programra alapozott stratégia öregedését, s vele párhuzamosan az intézet addigi, kiváltságosnak tartott szerepe erodálását látva fogalmazott meg és készített elő új feladatokat. Az egyik legfontosabb közülük a Magyarországon addig jószerivel ismeretlen, egy-egy rövidebb korszakot művészettörténeti és kultúrtörténeti szempontból feldolgozó tudományos kiállítások szervezése volt. E programok iniciátora – kihasználva a rendelkezésre álló szakmai

² Marosi Ernő – Wehli Tünde: *Az Árpád-kor művészeti emlékei. Képes atlasz.* Budapest, 1997.; Marosi Ernő: *A romanika Magyarországon.* Budapest, 2013. (Stílusok – korszakok)

kapacitást és koordinációs lehetőségeket, az Intézet, s legalábbis a kezdetben, Ernő volt, aki a fő hangsúlyt (a szakszerűen rendezett kiállításon túl) a „scripta manent” gondolatával összhangban, az akkortájt szokatlanul vastagnak számító, tanulmányokkal és részletesen feldolgozott katalógus-tételekkel ellátott kiadványokra helyezte. A sorozat az 1978-as *Árpád-kori kőfaragványokkal* (Székesfehérvár, Csók István Képtár) kezdődött, majd az ugyanott 1982-ben megrendezett *Művészet I. Lajos korában*-nal, majd a BTM-mel közösen a Zsigmond uralkodását felölelő évtizedek művészetét feldolgozóval (1987) folytatódott. Megjegyzendő, hogy ezek a szerény kiállítású katalógusok³ csak néhány év késéssel követték a hasonló felépítésű, de természetesen pompásan kivitelezett nyugat-európai felmenőiket, mint például az egyetemi szigorlathoz ronggyá jegyzetelt *Rhein und Maas*-t (1972). Az ezekben s az őket követő, az intézet által kezdeményezett tudományos kiállításokban részt vevők aligha sejtették ekkor, hogy egy manapság egyre többre értékelt szakmai tevékenység és publikációs típus szegletkövei lesznek.

Magam sem voltam ez alól kivétel, annál is inkább, mivel tevételesen nem vettem részt előkészítésükben. Ezért is lepődtem meg 1991 tavaszán, amikor Ernő friss igazgatóként felkért helyettesének, valószínűleg a „modernesek” képviselésében. Nem lévén Vele szakmailag egy súlycsoportban, inkább afféle famulusként működtem e szerepkörben, elsősorban a jelentések, iratok előkészítése, a gyakori akadémiai vezetői értekezleteken való alkalmi helyettesítése volt a feladatomban. Illetve pontosan a közepébe csöppentünk az intézet első költözésének: a pápalátogatás alkalmából el kellett hagynunk az esztergomi érsekséggel közös társbérletet, hogy az Úri utca túloldalán a SZTAKI egykori helyét foglaljuk el. Ekképp nem csekély logisztikai tapasztalatot volt alkalmunk szerezni az emeletre kerülő Lexikongyűjtemény Dávid Feri tervezte statikai megerősítésétől a könyvtárnak kiszemelt, egykor Magyarország első, Ural 2-es lyukkártyás számítógép-monstruma többalakásnyi ipari műemlékének kényszerű átalakításáig. Nem állom meg, hogy ne idézzem ezzel kapcsolatban a költözés talán legszürreálisabb epizódját, egy pénteki késő délutánt, amikor már csak felejthetetlen titkárnőnkkel, Tóth Györgyné Livuskával hármásban voltunk a régi épület igazgatói szobájában, s becsoszogott egy reszketeg öregúr azzal, hogy ő lenne „kis Balázs” József Attila Altatójából...



Marosi Ernő portréja, 70-es évek
© MÉM MDK, Tudományos Irratár

³ Amúgy sosem volt barátja a külső megjelenéssel kapcsolatos reprezentálásnak. Szakpublikációiban máig híve a fekete-fehér fotóknak, s sokáig sikeresen opponálta az őt – és viszont – több mint fél évszázada szeretettel froclizó munkatársa, Galavics Géza azon törekvését, hogy az intézeti folyóirata, az *Ars Hungarica* tetszetősebb borítót kapjon.



Tanszéki kirándulás, 1980-81 körül. Balról jobbra: Bribilla Ottilia, Marosi Ernő, Takács Imre, Tóth Sándor, Bor Ferenc, Németh Lajos

© Fotó: Ágoston Julianna

Az intézet érdemi irányítása tehát egyértelműen Ernő feladata volt, ettől kezdve legfeljebb nagyobb rálátásom volt a hosszútávú stratégiai tervek dolgos minden napjaira, taktikai lépéseire. Így arra, hogy Marosi Ernő mennyire tudatosan törekedett arra, hogy amúgy természetszerűleg adott „nemzeti tudományunkat”, s az intézetben folyó kutatásokat egyetemes, ezen belül persze közép-európai

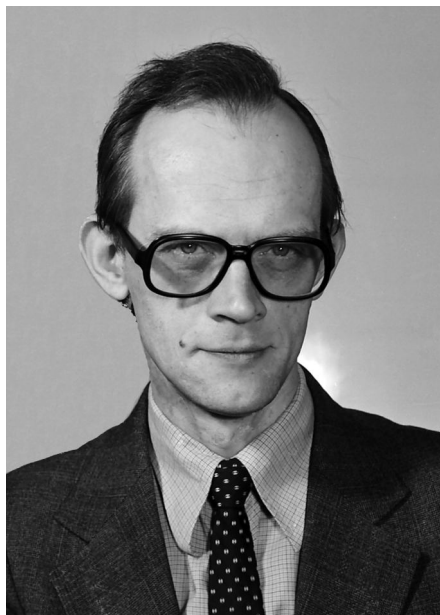
kontextusba helyezze. E kapcsolatrendszer fontosságát, működésének sajátosságait maga az ünnepelelt elemezte az *Ars Hungarica* 2011/1. számában.⁴ Mindenestre ezt az időszakot tekinthetjük a közép-európai diszciplináris együttműködés első, s többé-kevésbé működőképesnek is bizonyuló fénykorának, olyan árnyalatokkal, mint az 1968 után hidegre tett cseh kollégák és másként gondolkodó NDK-ás művészettörténészek támogatása, a velük való szolidaritás, a heroikus kísérletek az erre fogékony román szakemberekkel (pl. Adrian Rusu) való együttműködésre, vagy a finom distinkciók érzékeltetése a már ekkor is a nagyszerb nacionalizmussal kacérkodó partnerekkel (pl. Dinko Davidov). S ha a kölcsönös gyanakvást, a vélt felsőbbrendűségen alapuló attitűdöt nem is sikerült teljes mértékben eliminálni, az, hogy ma létezik egy jobb híján „visegrádi művészettörténetnek” nevezhető szakmai pozíció, az többek között Marosi Ernő konzekvensen integratív működésének köszönhető.

⁴ Marosi Ernő: Megjegyzések az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet nemzetközi helyéről. *Ars Hungarica*, 37. 2011. 16–30.

Van abban valami szimbolikus, hogy szinte egész pályafutását végigkísérő szakdolgozati témája, a kassai Szent Erzsébet-templom kapcsán rögtön a magyar művészettörténet-írás kezdeteinek fő művével, Henszlmann monográfiájával szembesült. Ettől kezdve érdeklődése szűkebb szakterülete mellett a diszciplína alapvető elméleti problémáira, feladataira, önmeghatározási kísérleteire, s egyúttal tudománytörténetére irányultak. Az ezekkel a kérdésekkel foglalkozó könyvei, szöveggyűjteményei, tanulmányai közé kívánczik az intézet első kollektív külföldi bemutatkozása, az 1983-ban a bécsi Collegium Hungaricumban megrendezett, általa koncipiált, a magyar művészettörténet és a bécsi iskola kapcsolatát bemutató kiállítás.⁵ S aligha lehet véletlen, hogy körülötte, az intézetben szerveződött meg a tudománytörténet egyre fontosabbá váló műhelye is.

Más próbálkozásai is voltak az intézeti profil bővítésére. Az Országos Műemléki Felügyelőségen abbamaradt megyei műemléki nagytopográfiai kiváltására egy könnyebben kezelhető, elvileg gyorsabban elkészülő sorozatot, az osztrák minta nyomán amolyan „magyar Dehiot” szeretett volna létrehozni Dávid Feri irányításával. Ennek érdekében az intézet addigi struktúráját is átalakította, a „rég” és az „új” művészettel foglalkozók mellé egy topográfiai osztályt is szervezett. Sajnos ezt a vállalkozást is utolérte a sokszereplős magyar művészettörténeti projektek egyik (gyermek?)betegsége: a stabil, rendezett anyagiak híján, és az állandóan változó, a 60-as, 70-es évek boomja után egyre restriktívebb tudományos irányítás vargabetűi mentén egyre nehezebb volt az eredetileg lelkes, majd mindinkább kedvüket veszítő munkatársak összefogása. Így csupán a mintának szánt Fejér megyei kötet készült el (1998), a megyeszékhely műemlékeit és urbanisztikai változásait amúgy példamutató módon feldolgozó, addig fiókban heverő kéziratát csak jóval később, 2009-ben sikerült megjelentetni.⁶

S lehetne folytatni a sort, hogy miként s milyen procedúrák során szervezte meg (Szabó Júlia fáradhatatlan munkájával) az MTA Művészeti Gyűjteményét, már



Marosi Ernő 1980-as évek

© MÉM MDK, Tudományos Irratár

⁵ *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog. Red. Ernő Marosi. Budapest, 1983.

⁶ *Fejér megye művészeti emlékei*. Szerk. Entz Géza Antal, Sisa József. Budapest – Székesfehérvár, 1998.; *Székesfehérvár*. Szerk. Entz Géza Antal. Budapest, 2009. (Magyarország műemlékei).

főtitkárhelyettesként miként lobbizott a Lipót (Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet) kiürítése nyomán gazdátlanná vált pszichiátriai művészeti gyűjtemény megszerzéséért, de a tiszteletteljes laudálás amúgy sem lehetne teljes, (s feltehetően az ünnepelt is unja már).

Helyette inkább pár szó „személyzeti politikájáról”. Az talán természetes, hogy amíg lehetett, s fedezet is volt rá, igyekezett a különböző szakterületek legjobbjait, fiatal tehetségeit bevonni az intézet munkájába. Kutatóprofesszorrá való kinevezése (2000) után gondosan előkészítette igazgatói utódlását, átadva a vezetés trükkjeit Beke Lászlónak. Az már talán kevésbé természetes, hogy milyen empatikus képességekkel próbált segíteni minden nehéz helyzetbe került kollégának.⁷ Az pedig mégannyira sem mindennapos, hogy bár neki is voltak rokon, és ellenszenvei, kaján nyelvétől, gonoszkodó megjegyzéseitől senki sem menekült meg (néhány ezt félreértelmező kolléga ezért gondolhatta, hogy „pikkelt rá”), szakmai szempontból soha senkivel sem kivételezett.

Post scriptum: a zabszem ugyan még a helyén van, de talán a sorsát illetően bízhatom Ernő szarkasztikus jóindulatában.

⁷ Köztük nem az intézetben dolgozóknak is. Például a Múcsarnok éléről csúnyán eltávolított Keszű Katalinnak rögtön munkaszerződést ajánlott az Intézetben, s az Iparművészeti Múzeumban meghurcolt Takács Imre sem véletlenül lett 2010–2011 között az intézet másodállású munkatársa.

Lövei Pál

MAROSI TANÁR ÚR

Marosi Ernő nevével először 1972-ben találkoztam, amikor megjelent *A román kor művészete* című kötete a Corvina Kiadó sorozatnév nélküli, mégis egységes tipográfiajú stílustörténeti sorozatában. A kirakatban azonnal megragadott a kódexén munkálkodó Eadwine canterbury szerzetes 1150 körüli miniatúra-képmásának fotografikus átirata a borítón. A könyv éppen jókor jött, hogy „észhez térítsen”. A rengeteg dolog között ugyanis, ami kisiskolás korom óta érdekelt, ott volt a művészetek története is, eleinte leginkább csak az ókortól a reneszánszig, és ezen belül a speyeri dóm tökéletes arányú főhajója, a naumburgi Uta, a jáki templom és Stefan Lochner kölni oltáráról Szent Gereon és kísérete egyértelműen a középkor primátusát hozta magával. Ez kicsit háttérbe szorult, amikor tizenkét éves korom körül megismertem Toulouse-Lautrec *Moulin Rouge* plakátját, ráadásul a szüleim elvittek Henry Moore kiállítására is a Műcsarnokba, majd Herbert Read kezembe adott *A modern festészet* kötete nyomán megszerettem a 20. századot is, Kirchnertől Baumeisterig. Az Eadwine képében megjelenő Marosi Ernő tette végleg világossá, hogy engem a matematikán kívül leginkább mégis a középkori művészet érdekel, és végzős gimnazistaként jött a felismerés, hogy meg kell próbálnom majd az egyetemen művészettörténetet is hallgatni. (Negyedszázaddal később, miután a Corvina Kiadó az Egyetemi Könyvtár sorozatában megjelentette a román kori kötet már nem a stíluskorszakot hangsúlyozó, *A középkor művészete I. 1000–1250* című, teljesen átalakított és újraírt inkarnációját, az a megtiszteltetés ért, hogy a folytatás, *A középkor művészete II. 1250–1500* egyik lektora lehettem.)

1974-ben, amikor megkezdtem egyetemi tanulmányaimat, az Eötvös Loránd Tudományegyetem – ahogy az egész magyarországi felsőoktatás is – egy nagyon statikus, merev intézmény volt, ahol két egyetemi kar közötti áthallgatás szabályozatlan, inkább tiltott, mintsem tűrt volt: támogatásra vagy bátorításra a kari vezetések és a tanulmányi osztályok részéről végképp nem lehetett számítani. Bármilyen óra felvételére a szemeszter első két hetében volt lehetőség (később persze kiderült, hogy amilyen szakra az embernek engedélye volt járni, az ahhoz tartozó további órák akár a vizsgaidőszak előtt kézhez kapott indexekbe is beírhatók voltak utólag, ha az előadó igazolta a részvételt). Amíg a matematika-tanszékek több oktatójának nevét már előre ismertem, addig fogalmam sem volt arról, kik is tanítják a művészettörténetet. Mire nagyjából kiderült, milyen is lesz az órarendem a Természettudományi Karon, már jócskán benne voltunk a második hétben – ekkorra éreztem magamban elég erőt, hogy átmerészkedjem a Bölcsészkarra. A tanszéki titkárság, illetve a tanszékvezető szobáját zárva találtam, egyedül a könyvtár ajtaja volt nyitva. Itt került a képbe, életemben másodszor, Marosi Ernő, nem is annyira a személye, mint inkább a hiánya. A könyvtári létra fensőbbbbséges magasságából ugyanis az egyetemre,



Marosi Ernő Lővei Pállal 2000-ben, egy kiállítás megnyitóján az Országos Műemlékvédelmi Hivatal aulájában
© MÉM – MDK, Tudományos Irattár

amint azt később megtudtam, az Országos Műemléki Felügyelőségtől röviddel korábban átszegődött Kelényi György azzal az egyáltalán nem megnyugtató információval „rázott le”, hogy a tanszéken nincs senki, és az egyetlen ember, aki ebben a kérdésben kompetens lehet, Marosi tanár úr, három hétig külföldön tartózkodik. A művészettörténeti órák szabályos felvétele így megghiúsult.

A művészettörténet „B”-szak lévén, a legtöbb órát szombaton délelőtt tartották, hogy a bölcsészkar szakkal se üssék egymást – kivételt egyedül éppen Marosi tanár úr „kanonizált” hétfői időpontja jelentett. Az a félelem tehát, hogy a TTK-s és a BTK-s időpontjaim ütközni fognak egymással, nem jött be. Végül a tanszék, az oktatók és a tanszékvezető Vayer Lajos rugalmassága lehetővé tette, hogy az órákra fensőbb engedély híján is bejárjak, a félét elvégezzem, vizsgázhattam is, és a második félévben már a TTK tanulmányi osztályán „szoros kivételként” kapott engedély birtokában az órákat hivatalosan is felvéve pótlólag a korábbi aláírások és érdemjegyek is bevezethetők voltak a leckekönyvembe. (A TTK-s engedély külön történet: a tanulmányi osztály vezetője 1975 februárjában félórás kiselőadást tartott nekem arról, hogy engem azért vettek fel a TTK-ra, mert erre van a népgazdaságnak szüksége – ekkor azonban már tudni lehetett, hogy a következő tanévtől a matematikus évfolyamon fele annyi hely lesz, mint addig, ugyanis a „népgazdaság” számítástechnikai igényének megfelelően a programozók képzését kellett felfuttatni. A dolog témánkba tartozó vonatkozása egyébként, hogy a TTK-s osztályvezetői szobát a Múzeum körúton utóbb – a Bölcsészkar visszaköltözését követően – a Művészet-

történet Tanszék kapta meg, és meghívott előadóként, a népgazdaságot sosem felejtve, még én is vizsgáztattam benne.)

1974 szeptemberében még hatvannál többen kezdtünk művészettörténetre járni – a TTK-ról én voltam egyedül –, az inkább szobában, mint teremben Marosi Ernő kicsit pikírt és Tóth Sándor lemondó megjegyzéseitől kísérve. Az első féléves vizsgák után már csak valahol húsz-harminc között lehettünk – ebben két tanárunknak mulhatatlan érdemei voltak –, és a második félévet, valamint az azt záró „átvételi vizsgát” követően az addigra megmaradó tucatnyian kaptuk meg a tanszék beleegyezését a művészettörténet szak felvételére. A bölcsészeket úgy vették át művésztörténet szakra, hogy eredeti két szakjuk közül az egyiket leadhatták – esetemben ilyesmiről nem lehetett szó, vállalnom kellett a heti 41–48 egyetemi órát. Ezt boldogan meg is tettem, de akkor jött még a küzdelem, már nem a TTK tanulmányi osztályával, hanem a Bölcsészkarral, mivel az akkori dékán szerint a „matematikához nem a művészettörténet, hanem az általános nyelvészet vagy a szociológia illene”. Végül mégis sikerült beverekednem magam, és utóbb hallottam, hogy Marosi tanár úr a következő évfolyam előtt éppen velem példálózott, miszerint „ha nem sikerül bejutniuk az ajtón, akkor másszanak be az ablakon”.

A hatvan fölötti létszám még semmilyen személyes tanár-diák kapcsolatot nem tett lehetővé – bár mind Marosi Ernő „Bevezetés a művészettörténetbe” órája (Jacob Burckhardttal kezdte az első órát, szerencsénkre az előző évben már megjelent egyetemi jegyzete), mind a Tóth Sándor tartotta építészeti alapismeretek előrevetítette, mi vár ránk, kinek kedvére, kinek kárára –, a féléves vizsgák pedig a tervszerű évfolyamleépítés jegyében teltek. Máig annál emlékezetesebb a már „értelmes” létszámkeretek között zajló második félévben Marosi Ernő proszemináriuma. A Szépművészeti Múzeum egy-egy szabadon választott festményének előbb szabatos leírása, majd szakirodalmának összefoglalása volt az első feladat (az én választásom a „minél középkoribb, annál jobb” jegyében a Szent Cecília oltárának mestere kis Máriatáblájára esett), és kiderült, hogy függetlenül attól, ki milyen nyelven tud, például a holland aranykor alkotásai kapcsán a külföldi szakirodalmat minden nyelven olvasnunk kell. Harmadik dolgozatunk témája egy-egy magyarországi műalkotás ismertetése volt – addigra Tanár úr már „belénk verte” a pontos jegyzetelés szabályait, hogy a hátralévő egyetemi évek során már sose legyen problémánk vele (és tanárainknak se velünk). Nem emlékszem, milyen meggondolásból jutottam éppen Gergellaki Bertalan budafelhévi prépost sírkövéhez – talán a név romantikus csengése tetszett meg? Az biztosan nem fordult meg a fejemben, hogy a középkori síremlékek gyűjtése, vizsgálata, elemzése egész életemben el fog kísérni – ennek egyetemi meg alapozásában aztán Tóth Sándor és egészen abszurd véletlenek sorozata közösen játszott alapvető szerepet, és később szemináriumi témával Prokopp Mária is segítette az addigra már körvonalazódó szakdolgozati programot. Annyi biztos, hogy Marosi tanár úr proszemináriumán írtam le alighanem életemben először, hogy „vörös márvány”, talán azt is, hogy „címer”, foglalkoztam először betűtípusokkal (bár Szántó Tibor *A betű* című különleges munkáját valamiért már általános iskolás koromban beszereztettem szüleimmel, és Misztótfalusi Kis Miklós abban



Marosi Ernő Varga Líviával 2000-ben, egy kiállítás megnyitóján az Országos Műemlékvédelmi Hivatal aulájában,
© MÉM – MDK, Tudományos Irratár

reprodukált betűmintalapját gondosan tanulmányoztam is), és a dolgozat végén a kutatói pályám máig egyik meghatározó elemét jelentő kutatási program szükségességét is felvázoltam: „a középkori magyar szobrászat emléanyagán belül a sírkövek aránylag teljesebb képet mutatnak, és így viszonyítási alapot képeznek. Éppen ezért lenne szerintem szükség sírköveink monografikus feldolgozására. [...] semmiképpen nem ártana középkori sírköveink monográfiáját összeállítani”.

A dolgozatok mellett a proszeminárium másik súlypontját az öt emlékmeghatározási óra jelentette. Tíz-tíz diáról kellett leírnunk, mit is látunk, egyenként egy-egy pontot lehetett elérni, de Tanár úr tized pontokkal honorálta a legapróbb értelmes megjegyzést is – ennek köszönhetően időnként akár 2-3 összesített pontot is el lehetett érni egy-egy órán. A pontozást követő megbeszélések egyik emlékezetes megjegyzése volt, amikor egy holland festményt rosszabbnak ítélte színvonala miatt közép-európainak véltünk: miből gondoljuk, hogy a gyengébb kvalitás automatikusan közép-európaiak jelent. Az utolsó órán magyarországi emlékek – a Tabáni Krisztustól a veszprémi püspöki palotáig – meghatározása szerepelt a programban. Ez nekem, többek között a gimnáziumi osztályomban szervezett túracsoportunk rendszeres országjárása és kéktúrázása eredményeképp (1971-ben Tihanyban többen is láttuk a műemlékes fényképész Dobos Lajos kiállítását, később könyvét is megvettük), nem is sikerült olyan rosszul, mindenesetre az összképet Marosi tanár úr „szégyelljék magukat” sommás megjegyzése egyértelműen jellemezte. A proszemináriumi témák és diák világosan jelezték, hogy Tanár úr a művészeti korszakok széles skálájába kívánt betekintést nyújtani. Nem emlékszem már, hogy mikor, akár ennek a proszemináriumnak a során, vagy egy későbbi múzeumi gyakorlathoz kapcsolódóan, amikor Hörger Antal a pesti Belvárosi templom szentélyfalára helyezett, 1723-

as Szent Flórián-szobra volt valamelyikünk témája, csak úgy mellesleg egy olyan helyszíni elemzést kaptunk Marosi Ernőtől Ferenczy Béni 1954-ben készített keresztelőkútjáról, amelyhez hasonlót a korszak kutatóitól se nagyon a későbbi egyetemi éveink alatt.

Ha bármelyikünk azzal az elképzeléssel kezdett bele művészettörténeti tanulmányaiba, hogy majd valamiféle kronologikus-lineáris előadásban végig fognak vezetni bennünket a stíluskorszakokon, a sikeres tantárgyfelvételt követően a második évfolyam első félévében (1975 őszén) Marosi Ernő első *Középkori egyetemes művészettörténet* kurzusa világosan megmutatta, hogy ez nem fenyeget – a művészetek története töretlen folyamatának elsajátítását a tanszék a szigorlati vizsgákra közreadott, több oldalnyi könyvjegyzék kötelező olvasmányainak egyéni tanulmányozása útján várta el tőlünk. Tanár úr az első előadáson a hildesheimi St. Godehard-templom északi mellékhajójának homlokzatán nyíló kapu 12. század végi timpanonjából indult ki. Az alkotás mindannyiunk számára teljesen ismeretlen volt, mivel a félalakos Krisztust két szent püspök között ábrázoló, stukkótechnikájú ívmező még *A román kor művészete* kötetébe sem fért bele (a könyv már említett későbbi változatába már bekerült). Mélyfúrászerű elemzése mégis több órán át tartott – kitekintést engedve Vergilius Aeneis-étől, az ókori Mithrasz-kultusztól és a múmia-portréktől a Karoling császár-ábrázolásokon és a pénzek „fej vagy írás” hagyományán, Bizánc, Szicília, Kijev emlékein, Canterburyben készült miniatúrákon és alsó-szász bronz sírlapokon át Pietro Lorenzetti és a Bellinik Madonna képeiig. És persze nem csupán a domborművek, mozaikok és freskók, könyvillusztrációk és ötvöstargyak ábrázolásai, de az építészeti környezet is részletes elemzést kapott a Karoling templomtípusoktól a szász hagyományon át Hirsau és Paulincella bencés reformtemplomaiig és a katedrális gótikáig. Nem a kronológia volt a vezérfonal, hanem a formák hordozta jelentés. Viszont az előadásokba beágyazva ott zajlott Európa történelme is a szláv misszióval, a szász Ottó-dinasztiával, Staufokkal és Welfekkel, kereskedelmi és hadi utakkal, a pápaság és a császárság küzdelmével, és persze a bizánci történetekkel. Évfolyamunk alapvetően nyelvzakosokból állt, a középkor történelmébe – egyáltalán a történeti gondolkodás igénylésébe és módszereibe – Marosi Ernő és Tóth Sándor előadásain keresztül nyertünk bevezetést. Hogy ez mennyire sikeres volt, jól mutatja, hogy akik ma is a pályán mozgunk, erősen történelmi beágyazottsággal és az emléktanyag történeti szemléletével, mindenféle történeti forrás maximális tiszteletével fordulunk kutatásaink tárgyához – függetlenül attól, hogy a középkor, a barokk, a 19. század, vagy akár a 20. század második fele, építészet, szobrászat vagy festészet vizsgálata jelenti-e munkálkodásunk súlypontját.

Ugyanabban a félévben Marosi Ernő *Magyarország középkori művészete* kurzusa – a magyarországi romanika volt a témája – teljesen más rendszerű volt. Kiindulópontját a szakirodalom, illetve a tudománytörténet jelentette, és alapvetően kronologikus felépítés jellemezte – mégis erősen kihegyezve a párhuzamos jelenségekre. A reprezentatív francia udvari stílus magyarországi jelenlétének 1230 körüli hirtelen megszakadásaig, a jáki jellegű konzervatívabb stílus előtérbe kerüléséig terjedt a látótere. Nem voltunk azonban magunkra hagyva abból a

szempontból, hogyan zajlott le végül a magyarországi romanika és gótika váltása: Tóth Sándor az előadással párhuzamosan futó *Középkori magyar művészet* szemináriuma éppen az 1320–1330 körüli végső stílusváltás, a gótika teljes térnyerése szempontjából vizsgálta az Anjou-kor első felének, I. Károly uralkodásának időszakát. (Innen eredeztethető későbbi szakdolgozati témám, Szent Margit margitszigeti síremléke. Évfolyamom számára egyébként ez a szeminárium hozta magával a Tóth tanár úrral kialakuló különleges kapcsolatot, amit aztán a veszprémfajsi középkori templomrom harmadévünk után, 1977 nyarán a vezetésével induló ásatásai erősítettek meg – függetlenül attól, hogy melyik korszak iránt érdeklődtünk.)

Akkor fogalmunk se lehetett róla, utólag azonban világossá vált: Marosi Ernő *Magyarország középkori művészete* előadása már az alig két és fél év múlva, 1978 májusában Székesfehérváron megnyílt *Árpád-kori kőfaragványok* kiállításra történő készülés, az azon való gondolkodás jegyében született. 1977 őszén aztán a *Középkori magyarországi művészet és közép-európai kapcsolatai* Marosi-szemináriumon – részben a kiadott témákból, de sokkal inkább az azokról írt dolgozatok elemzéséből – a középkoros érdeklődésű negyedévesek és az éppen másodévesek ugyancsak ízelítőt kaphattak abból, mi foglalkoztatta akkor Tanár urat az eljövendő kiállítás kapcsán. A szeminárium talán inkább arról szólt, ami a helyén volt, de legalábbis építészeti kapcsolatban maradt – például a Tabáni Krisztus, Gyulafehérvár figurális reliefjei, az ipolysági premontrei prépostság nyugati kapuja –, míg a kiállítás értelemszerűen a kiállítható, a történelem során mozgathatóvá vált darabok köré épült, de a kiállítási katalógus, valamint a programhoz tartozó nemzetközi konferencia egységbe foglalta mindazt, amit addig láttunk és hallottunk.

Az évek során nemcsak azt tapasztalhattuk meg legalább érintőlegesen, az egyetemi oktatásban lecsapódva, hogyan épül fel egy fontos kiállítás egyéni és csoportos gondolkodás, kutatás, készülés útján, de arra is volt példa, hogy egy lezajlott nagy nyugat-európai tárlat eredményei miképpen hathatnak a hazai művészettörténet-írás szemléletmódjára, akár az egyetemi oktatásban. Marosi Ernő 1976 őszén tartott, középkori egyetemes művészettörténet előadását annak a *Rajna-Mosel vidéki művészetnek* szentelte, amelynek 1972-es kölni kiállítása, kétkötetes katalógusával együtt, a 20. század második fele középkori művészettörténet-írásának egyik legnagyobb hatású programja volt. Amikor aztán valamilyen csoda folytán a közelünkben „csapott be” egy kitűnő kiállítási esemény – a francia középkori művészetnek François Baron rendezésében Prágában, majd Pozsonyban szentelt bemutató –, és arról valahogy tudomást szerezve néhányan 1979 februárjában kirándultunk Pozsonyba, valójában úgy érezhettük, hogy Tanár úr egyetemi előadásai elevenedtek meg váratlanul. A beszámolónk hatására, értékelésünkben megbízva aztán Ő is azonnal vonatra ült, hogy megnézhesse a kiállítást.

Visszatérve okításunk kronológiájához, másodévünk második félévében, legalábbis ami az előadásokat illeti, a késő középkor került előtérbe: a középkori egyetemes művészettörténet keretében Marosi Ernő *A 14. század közepe, második fele, a 15. század közép-európai építésze, építészeti szobrászata* címmel azt a kérdést tette föl, milyen mértékben tekinthetjük önálló stílusnak a késő gótikát. Ezúttal



Marosi Ernő a fehérvári kiállítás Szent István szarkofágát ábrázoló fényképe előtt, 1978. © magántulajdon

Bizáncig és Kijevig ugyan – érthetően – nem terjedt ki a figyelem, de Lincoln, Wells, Sens, Rouen, Poitiers, Toulouse, Firenze, de még Michelangelo is elemzést, vagy legalábbis említést nyert. A főszerepet Peter Parler és a Parlerek játszották, akiknek művei előfeltételei voltak a késő gótikus téralkotás új minőségének. Tanár úr az első proszemináriumi dolgozataink kapcsán, és a későbbi szemináriumain is mindig hangsúlyozta, hogy felejtjük el a gimnáziumi bevezetés–tárgyalás–befejezés szabályos szerkezetét. Féléves előadássorozatait hol egyetlen műtárgy felütésével kezdte, hol tudománytörténeti – de mindig emlékekkel és aktualitásokkal fűszerezett – áttekintéssel, esetleg földrajzi-történeti bevezetővel, vagy a témának választott stílus nevének elemzésével. A program minden esetben kerek egészet adott ki, és a „befejezetlenség” engedélyezett volta ellenére az utolsó órán mégis rendszeresen olyan összefoglaló mondatok hangzottak el zárásképpen, amelyek mintegy értelmet adtak az addigiaknak, egyben kitekintést jelentettek valami újra. Például az ezt a félévet záró, emlékezetes mondottakat kicsit szabadon idézve, hiszen magnóra nem tudtuk venni: „A lágy stílusból a kemény stílusra való áttérés erős nyugati kapcsolatok mentén valósult meg. Ezek átvehetőségét a prágai Parler-stílus biztosította. Minden területen – az építészeti invenció, az önállósodó szobrászat terén – a jogi szabályozás változásával is autonómmá váló mester teremti meg a késő gótika szabad fellépését. Nemcsak szabad téralkotásról, dekoratív felfogásról van szó – újszerű attitűdben jelenik meg az építész. A példaképek a művészethez értő öregek, Peter Parler és tanítványai voltak.”

Ebben a félévben a középkori szemináriumot is Marosi Ernő tartotta, *Stílustörténet és ikonográfia a középkorban* címmel. Karoling, Ottó-kori, román stílusú emlékek közül – például az Einhard-készíttette, 828 körüli, csak rajzról ismert, diadalívet formázó keresztalt, a gallianói San Vincenzo 1007-es templomszenteléshez kapcsolható falfestményei, Renier de Huy lille-i füstölője – választhattunk témát. Nem világos, hogy erre a szemináriumra miért jártak velünk a negyedévesek is – akit most meg tudtam közülük kérdezni, nem is emlékezett rá. Alighanem valamilyen okból kötelezővé tehatték nekik, mert az akkoriban már publikáló, maguknak főleg 20. századi és kortárs témák kapcsán „nevet szerzett” felsősök a középkor iránt meglehetősen kevés érdeklődést tanúsítva egyáltalán nem hitelesítették előttünk ezt a hírnevet. (A félreértések elkerülése végett: kitűnő társaság volt, amit egész életpályájuk bizonyított.) Egyébként a tanulmányi kirándulásokra se jöttek el gyakran – azokat Tóth Sándor szervezte rendszeresen, minket nagyon megragadott valamennyi, egészen ötödéves korunkig. Egyetlen borsodi kirándulásra emlékszem, ahol együtt voltunk az említett társasággal, akkor is talán azzal lehetett megnyerni őket, hogy a kapott kisebb buszból adódó helyhiányt gépkocsival ők tudták pótolni, például a kirándulásokon ugyancsak ritkán jelen lévő Kelényi tanár úr szállítására. Marosi tanár úr ekkor már a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának igazgatóhelyettese volt, a tanulmányi kirándulásokra ő is csak esetenként jutott el, de éppen ezen az úton – feleségével, Szabó Júliával, valamint két kislányával együtt – Ő is részt vett.

A stílustörténet-szemináriumon egyébként megint szerepet kapott a már említett *A román kor művészete* kötet. A hildesheimi St. Michael főhajójának 1250 körül készült, festett famennyezetéről a szöveg és képalírás nemes egyszerűséggel annyit közölt, hogy az a Jesse fáját ábrázolja. Az emlék és a név annyira megragadott, hogy utána akartam járni a részleteknek. Nehezen találtam információt arról, hogy ez mit is jelent, így végül könyvtárközi kölcsönzéssel bekértem Arthur Watson *The Early Iconography of the Tree of Jesse* című, 1934-ben Oxfordban megjelent könyvét. Ebben aztán a 11. század végi Vyšehrad Bibliától a francia katedrálisok üvegablakaiig feltárult az egész történet, olyan mélységekig és távlatokig, hogy Tanár úr szemináriumán egy sor témához hozzá tudtam szólni, és a másodév végi szigorlaton Emile Mâle hipotézisét Saint-Denis és Suger apát ikonográfiai programalkotásáról – a kellő nyelvtudás híján is – meggyőzően hangzó bírálat alá tudtam vetni.

Megragzótt középkoroként – és ezzel nem voltam egyedül az évfolyamon – Marosi Ernő és Tóth Sándor a mindenkori másodéveseknek szóló, középkori témájú előadásait az ötödév második félévéig szorgalmasan látogattam. Idővel már nem kellett annyira görcsös erőfeszítéseket tennünk az ismeretlen idegen helynevek, művésznevek, stílusfázisok megértése és leírása érdekében (a másodéves jegyzeteimben néhány egészen fantasztikus félrehallásra is találtam most példát) – több figyelmet tudtunk fordítani az apró finomságokra, a közbeszúrt megjegyzésekre. Unatkozni egy percre sem lehetett, hiszen Tanár urak minden félévben teljesen új témákkal álltak elő. A négy évnyi előadás-látogatás azonban világossá tette, hogy van néhány olyan probléma, amelyről Marosi Ernő lehetőleg minden évfolyamnak be akart számolni. Ilyen volt például a hol a drága import anyagok kapcsán (lux-luxus-luxuria), hol a szentek nimbusza magyarázata során előkerülő, esetleg a francia gótikus katedrálisok ablakainak elemzéséhez kapcsolódó középkori „fényelmélet”, továbbá az ágostoni esztétikai felfogás az arány és az összhangzás egyszerre építészeti és zenei harmóniáiról, valamint az Ó- és az Újtestamentum tipológiai összefüggése, egymásra épülése („az Ótestamentum hordozza az Újat”).

Utólag megfigyelhető az is, hogy milyen programokkal segítették Tanár úr előadásai tanítványai egyetem utáni tevékenységét, milyen hatást gyakoroltak egyes későbbi kutatásokra. Nem feltétlenül az éppen általam hallgatott négy évben elhangzottakról beszélek, hanem arról, hogy a feltehetően többször is kifejtett hasonló gondolatok idővel befogadókra találhattak. Érdemes legalább vázlatosan idézni az 1978 tavaszi félév középkori egyetemes előadása – *A*



Marosi Ernő Rényi Andrással beszélget, a háttérben Prokopp Máriával, Pataki Gáborral és Gosztonyi Ferencsel, 2010.

© Fotó: Markója Csilla

romanika kialakulása - végén elhangzottakat: Az emiliai „Niccolò ferrarai apostolai [...] a gótikus oszlopszobrok előkészítői. [...] Modellje lehet ez az európai fejlődésnek: zárt, helyi hagyomány és az újonnan induló törekvések robbanásszerű jelentkezése együtt. Az új vívmányok kontextusa rendkívül fontos a középkorban. Minden emlék, amivel foglalkoztunk, újjal kezdődő fejlődés része, új területek belépését jelenti a művészetbe. Sajátos mozgatórugója ez a középkori művészetnek. A művészetgeográfiát sosem fogjuk tudni nélkülözni.” A művészetföldrajz jóval később, 1994-ben egy nagyszabású – két tanítvány, Mikó Árpád és Takács Imre által és Tóth Sándor közreműködésével rendezett – középkor-kiállítással, a Dunántúl, mint feltételezett művészeti régió víziójának szentelt *Pannonia Regiá*val szinte „betört” a magyarországi középkor-kutatásba. A következő két évtized ennek a szemléletnek, kérdésfelvetésnek a kiteljesedését hozta magával: Kollár Tibor szervezésében két tanulmánykötet előbb Dél-Magyarországot vizsgálta meg, mennyiben alkothat művészetföldrajzi egységet, majd több kötetben Erdély egyes részei, illetve az egykori Magyar Királyság északkeleti régiója került sorra. A minden esetben az emléktanyag sosem látott részletességgel tárgyalt, helyszíni kutatásokkal is megtámogatott összefüggéseit megvilágító munkákban Marosi Ernő is jelentős tanulmányokkal részesedett.

Tanár úr egy szinte csak odavetett megjegyzése a legelső St. Godehard-órán, a timpanon mellékalakjainak kéztartásával kapcsolatban – „a középkori gesztusok története megíratlan, mi nem tudjuk úgy értelmezni azokat, mint korukban” –, vagy inkább valamilyen későbbi hasonló mondata mintha éppen mostanság érne be: a miniatúra-festészet ilyen irányú vizsgálataival mostanában találkozhatunk először magyar szerző tollából.

Alapvető hatást gyakorolt Marosi Ernő az esztergomi palotaegyüttes, a Porta speciosa és a korai majd klasszikus francia gótika esztergomi megjelenése és magyarországi elterjedése vizsgálataira. Akadémiai kandidátusi védésén (1977) hallgatóiként többen is részt vettünk, a disszertáción alapuló, német nyelvű könyve (1984) pedig többünknek jelentett kiindulási pontot – a legkülönbözőbb ikonográfiai, anyaghasználati, faragástechnikai, stílári, epigráfiai szempontokból. Nincs még egy mindössze harmincévnyi korszaka a magyarországi középkornak – de a „rég művészet” 1800-ig terjedő teljes intervallumának se –, amelyet annyian kutattak volna egy ugyancsak harmad évszázadnyi, valójában egy generációnyi időszak alatt. Valamennyien Marosi Ernő tanítványai, vagy fél tucatnyian, tanulmányok, könyvek és előadások során állandó „pingpongozásban” Vele és egymással, reakciók és visszacsatolások, egyetértések és egyet nem értések állomásain keresztül.

Már ötödévben, 1979 elején a síremlékek iránti egyre nagyobb érdeklődésem „intézményesítése” érdekében egy velem együtt négy résztvevős találkozó n a Magyar Nemzeti Galériában a szó szoros értelmében összebesz élt Tóth Sándor, Mojzer Miklós és Marosi Ernő. Kiderült, hogy Varga Líviával – ő Zádor Annát és Tanár urat tekintette meghatározónak tanulmányai során – közösen rá nk lehetne bíz ni az öt évvel korábban elhunyt Radocsay Dénes gyűjtőmunkájának folytatását, a középkori

Magyarország síremlékeinek katalógusát. Az elvárható történeti szemlélet Mojzer Miklós hangsúlyozta – ahogy kifejezte, a téma „nemzeti ügy” – érvényesítése érdekében Marosi tanár úr javasolta történészként Engel Pál bevonását a munkába. Engel mindig csodálkozott azon, hogyan ismerhették őt a művészettörténészek már akkor, amikor még a Magyar Posta könyvtárának vezetője volt csupán. Az igazság az, hogy mind az ő, mind Fügedi Erik 1977-es várkönyve ott volt már a polcunkon, Marosi tanár úr messze a művészettörténeten túlmutató, széles körű tájékozottsága pedig a tanítványai számára nem jelentett meglepetést.

Művészettörténeti tanulmányaimat és pályakezdetemet négy tanáregyniség határozta meg – közülük ketten nem voltak hivatásos tanárok, bár nagyon jól tudtak oktatni. Marosi Ernőt és Tóth Sándort saját – a fentebb már vázolt körülmények között némi kiállást és önbizalmat igénylő – választásomnak köszönhettem. Az Országos Műemléki Felügyelőségen Dávid Ferenc megismerése Tóth Sándor bizalmának volt a következménye, aki Mentényi Klárával meglátott bennünk valamit abból, ami a műemlékes kutatói munkához szükséges volt. Végül Engel Pálra Marosi Ernő hívta fel a figyelmemet – Tanár urak a pályára már annak elején végzett felkészítemem két főszereplőjéről is gondoskodtak.

Marosi Ernő máig fontos szerepet játszik az életemben. A Margit-síremlékről írt szakdolgozatom hivatalos témavezetője Vayer Lajos volt, a tényleges Tóth Sándor, az első rá vonatkozó hivatkozást azonban Marosi tanár úrnak köszönhettem, az 1978-ban rendezett, nagy kölni Parler-kiállításához kapcsolódó konferenciakötetben, végzésemet követően alig egy éven belül. A síremlék-katalógus munkálatainak következménye volt az 1982-es, székesfehérvári Nagy Lajos-kiállítás katalógusába az Anjou-síremlékekről írt tanulmányra, majd Varga Líviával együtt a gótikus kézikönyv négy síremlék-fejezetére tőle kapott felkérés. Az első Zsigmond-kiállítás (1987) a kézikönyvvel egyszerre megjelent katalógusában közölt síremlék-blokk mellett itt jelent meg a Sárkányrendről írott első tanulmányom is – annak köszönhetően, hogy Tanár úr évekkel korábbról emlékezett egy megjegyzésemre, miszerint az 1983-1984-es bécsi ösztöndíjam idején – részben a szakirodalomban, részben a helyszíneken – találtam néhány, többek között Zsigmond király rendi jelvényét is ábrázoló, ausztriai síremléket. A későbbiekben mindig kitüntető figyelemmel kísérte a vörösmárvánnyal kap-



Marosi Ernő intézeti értekezlet után az Úri utcai könyvtárban. Marosi jobbja Vég János, balja Galavics Géza akadémikus, az előtérben az Intézet akkori igazgatójának, Beke Lászlónak a fejebűbja, mellette Mészáros Lívia, az Intézet titkárnője. A háttérben Tímár Árpád Barki Gergővel beszélget, 2009.

© Fotó: Markója Csilla

csolatos kutatásaimat és ennek természettudományos vonatkozásait, valamint Neki köszönhetem az – egyébként igencsak megterhelő – megtiszteltetést, hogy utódja lehetek az *Acta Historiae Artium* szerkesztőjeként.

Marosi tanár úr attól Tanár úr, hogy az én esete(i)m messze nem egyedülállóak: a ma pályán lévő középkoros művészettörténészek többsége tudna ehhez hasonló méltatást írni.

Takács Imre

MAROSI ERNŐ ÉS A KÖZÉPKOR-KÉP VÁLTOZÁSA

Nagy kérdés, hogy létezik-e megbízható mérce személyes teljesítmények tárgyilagos és teljes mérésére. Hihetünk-e az eredmények objektív mérlegelésének lehetőségében olyankor, amikor az alkatnak, személyiségnek, környezetnek, motivációknak, rokonszenveknek és elfogultságoknak a produkcióban is szerepe van, ráadásul a szemlélő maga sem képes mentesülni mindezekről, az egyéb korlátokról nem is beszélve. Az is logikus ugyanakkor, hogy a tudományos teljesítmény, amennyiben paradigmatisztikus újdonságokat, új kérdéseket és szemléletmódot vezet be, felfedez és hozzászól valamit a meglévő tudáshalmazhoz, a korábbi állapottal való összevetés módszerével mégiscsak eléggé jól kimutatható. Az eljárás némileg hasonlít talán – ha nem is ennyire egyszerű a képlet – a számok kivonásának műveletéhez. A sikerhez természetesen feltétlenül szükség van a korábbi tudás megbízható dokumentációjára. Esetünkben szerencsés körülmény, hogy eléggé pontosan ismerjük az 1950-es évek második felének és a 60-es évek elejének elfogadott, „hivatalos” művészettörténeti téziseit, rendelkezünk a Magyarország középkori művészetéről akkor forgalomban lévő elképzelés leírásával, a történelem képével, ha úgy tetszik. Ez egyrészt azt jelenti, hogy ellenőrizhető az a tudományos kiindulás, „tananyag”, amelyet a fiatal Marosi Ernő az 1958 és 1963 közötti egyetemi éveiben, mint aktuális ismerethalmazt megkapott és elsajátíthatott, másrészt felmérhető, hogy ehhez képest ma, nagyjából hatvan évvel később az ő eddigi tudományos munkálkodásának eredményeként hogyan látjuk a dolgokat. Remélhető, hogy e lezáratlan életmű eredménye és merituma a különbségből – vagy inkább többletből – e rövid és szükségképpen elégtelen áttekintés keretei között is kibontakozik.

1956-ban jelent meg a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata gondozásában a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti „Főbizottsága”¹ kezdeményezésére, Fülep Lajos főszerkesztői neve alatt és bevezető szövegével *A magyarországi művészet története* című összefoglalás két kötetben. Az addigi legteljesebb és legterjedelmesebb magyar művészettörténeti kompendium 1961-ben, második kiadásban ismét napvilágot látott, majd 1964-ben a részleteiben átdolgozott és főként annotált bibliográfiájában korszerűsített harmadik kiadás is megjelent.² Az első kötet, amely

¹ A kötet főszerkesztői bevezetőjének szóhasználata, amely nyilvánvalóan az Akadémia Művészettörténeti Bizottságát jelenti. *A magyarországi művészet története*. Főszerk. Fülep Lajos. I. *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*. Szerk. Dercsényi Dezső. Budapest, 1956. A kötet szerzői: Dercsényi Dezső, Gerevich László, Balogh Jolán, Garas Klára.

² A kétkötetes művészettörténet népszerűségét – és az 1960-as, 70-es évekbeli magyar társadalom

négy szerző önálló tanulmányában a román kori, a gótikus, a reneszánsz és a barokk művészet emlékeit tárgyalja, a középkorról olyan képet állít elének, amelyet ma sok tekintetben joggal elmosódottnak érezhetünk. Ennek maguk a szerzők a főszereksztovel együtt szintén tudatában voltak. Bevallott oka a kép homályos voltának a magyar történelem gyakran – talán túlságosan is gyakran – hangoztatott tragikus jellege. Amint Fülep Lajos az első kiadás bevezetőjében írta, „emlékeink siralmas állapota, elpusztultsága, a meglévők csonkasága, sokszor alig felismerhető, képzeletben ki sem egészíthető morzsalék volta” okozza a „rálátás nehézségeit”, amit csak tetéz az a körülmény, hogy a romos emlékek „hol azonmód, hol helyreállítva, hol a régít majmoló, a laikust megtévesztő módon újjal helyettesítve” tanulmányozhatók.³ Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen középkor-képpel és -értelmezéssel találkozhatott – legalábbis a magyar területre nézve – a pályakezdő Marosi Ernő, amely számára kiindulópontot képezhetett, alighanem ezekben az 1964-ig megjelent kiadásokban olvasható szövegeket, Dercsényi Dezső és Gerevich László tanulmányait és persze azok apparátusát kell elsősorban szemügyre vennünk.

A Dercsényi Dezső által írt román kori egység három nagy fejezetre oszlik, mindhárom fejezet címe után zárójelben kronológiai értelmezéssel. Az első, amely „A honfoglalás és az államalapítás korának művészete” címet viseli, öt alfejezetet tartalmaz a honfoglalók művészete, a római és szláv hagyaték, az államalapítás kora, az épületplasztika és szobrászat, valamint a kisművészetek, iparművesség területeit választva külön. Az időhatár megjelölése bizonytalan és csak felülről zárt („A XI. század utolsó harmadáig”). A második egység címe („A pécsi műhely kora”) egyetlen épületet, illetve annak építőműhelyét állítja középpontba, olyan jelentőséget tulajdonítva annak, amely egy nagyjából 100 éves korszakot jellemez és meghatároz (a zárójelben feltüntetett kronológia intervallum: „A XI. század végétől a XII. század utolsó évtizedéig”). A harmadik rész „A román stílusú művészet fénykora” címet viseli, és a „XII. század végétől a tatárjárásig” tárgyalja az emlékeket részben Esztergomból kiindulva, részben a ciszterciekkel kapcsolatba hozott „franciás ízlés” jelenségeire, részben az általa is idézőjelbe tett „nemzetségi monostorok”, valójában három közismert dunántúli magánmonostor: Lébény, Ják és Zsámbék épületeire helyezve a hangsúlyt.

Ami ebben a rendszerben leginkább feltűnő és már csak Entz Géza akkortájt bőségesen folyamatban lévő, néhány éven belül nyilvánosságra is kerülő Erdély-kutatásai⁴ miatt eleve elavultnak mondható, az a központi területekre fókuszáló társadalomtörténeti gondolkodás, a jelenkor viszonyainak anakronisztikus visszavetíté-

ezirányú igényeit is – jelzi, hogy az 5000 példányban megjelent első, az 1961-es második és a bővítéseket tartalmazó harmadik kiadást követően 1973-ig még három, szerkezetében változtatott (a fekete-fehér fénykép-reprodukciókat külön képkötetben egyesítő) további kiadásban látott napvilágot.

³ Fülep Lajosnak az első kiadás számára írt, 1955. szeptemberi keltezéssel ellátott bevezetőjében. Uo., 6–7.

⁴ Entz Géza: *A gyulafehérvári székesegyház*. Budapest, 1958.; Uő.: *A kerci cisztercita építőműhely. Művészettörténeti Értesítő*, 12. 1963. 121–144.



Marosi Ernő és Takács Imre, 2018 © Fotó: Mudrák Attila

sétől sem mentes, erőteljes centrum-szemlélet. Marosi Ernő éppen az Entz Géának Erdély Árpád-kori építészetéről szóló könyvéhez írt 1994-es előszavában tett ezzel kapcsolatban alapvető megjegyzéseket, a domináns centrumok automatikus kisugárzásának hipotézise helyett kultúrtájak bonyolultabb összefüggésű, regionális rendszerét tételezve fel a középkornak már ezekben a századaiban is.⁵ A szemléleti probléma mélyebb gyökereire, a dualisztikus monarchiában érvényesülő magyar „állam-egoizmus”⁶ tradíciójának szívós továbbélésére is ő figyelt fel. Annak a jelenségnek a hátterében, hogy a 20. században „a magyar történettudomány és a művészettörténet is kevés érzéket áruolt el a régiók iránt”, az 1867 utáni magyar kisebbségi politika, a létező régióktól való félelmek, kontraproduktív kultúrpolitikai reakciók állnak.⁷ Több jel is mutat arra, hogy az a felfogás, amely az ország „központi” területének a romanika korában (nb. modern értelemben vett fővárosa ezekben a századokban valójában nem volt az országnak) meghatározó, kánonképző szerepet tulajdonít, ha

⁵ Marosi Ernő: Előszó. In: Entz Géza: *Erdély építészete a 11-13. században*. Kolozsvár, 1994. 7-15.

⁶ Alois Riegl találó megfogalmazása a 19. század végi hivatalos magyar politikának a kultúrát is befolyásoló általános alapállására. Alois Riegl: *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*. Hrsg. Ernst Bacher, Wien – Köln – Weimar, 1995. 102.

⁷ Ernő Marosi: Zwischen Kunstgeographie und historischer Geographie. Das Königreich und Ständestaat Ungarn im Mittelalter. *Ars*, 40, 2007, 2. 135-143.

lassan is, de gyengülőben van, nem függetlenül Marosi Ernő munkásságától.⁸ Itt kell megemlíteni végül egyik friss tanulmányát, amely különös témapárosítást tartalmaz: alapvetően Esztergom 12. századi emlékeinek és a rájuk vonatkozó kutatásoknak – a sajtójainak is – a revízióját célozza, azonban a nagy terjedelmű főszöveg végén egy ahhoz hasonló méretű *excursus* következik Erdély 13. századi építészetéről. Ebben egy önmagában is összetett nagyrégió művészettörténelmi kontúrait és belső struktúráját vázolja fel – Entz Géza óta lényegében először –, egyúttal rendkívül erős példát mutat a középkori Magyarország művészetének a jövő művészettörténetiséit remélhetőleg inspiráló, regionális szempontú feldolgozására.⁹

11. SZÁZADI PROBLÉMÁK

Az 1956-os művészettörténeti összefoglalásnak a 19. századi általánosságokat esetenként alig meghaladó, rövidre szabott értékeléseire jellemző példa a magyar korona 10 sornál nem hosszabb bemutatása (elválasztva a pécsi műhely fejezetében tárgyalt jogartól is) szinte mellékesen a „Kisművészetek, iparművesség” címszó alatt. Az európai ritkaságnak számító magyar uralmi jelvéncsoport amerikai őrizet alatt lévén megközelíthetetlen volt, és az is tény, hogy Albert Boeckler leírása a koronáról a kötettel nagyjából egy időben, 1956-ban látott napvilágot Schramm korpuszában,¹⁰ Deér József nagy hatású monográfiája pedig egy teljes évtized múlva jelenik majd meg,¹¹ és Kovács Éva ekkortájt megkezdett kutatásainak eredményei sem álltak rendelkezésre.¹² Az ellenben feltűnő, hogy Gerevich Tibornak az 1938-ban publikált, autopszián alapuló leírása sem tükrö-

⁸ Ld. még: Marosi Ernő: Magyar(országi) művészettörténet – régiók művészettörténete. *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE 2008.* Főszerk. N. Kis Timea. Budapest, 2009. 9–19.

⁹ Ernő Marosi: Die Kathedrale „Esztergom II.” Der Bau der St. Adalbertskathedrale im 12. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium*, 49. 2018. 69–142. Nem függetlenül ezektől a gondolatoktól jutott az 1990-es évek elején a Magyar Nemzeti Galéria néhány fiatal művészettörténész – köztük e sorok szerzője – arra a következtetésre, hogy érdemes volna a Dunántúl középkori művészetét nem mint központi, hanem mint regionális egységet megvizsgálni. Vő.: *Pannonia regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541.* Katalógus. Szerk. Mikó Árpád, Takács Imre. Budapest, 1994.

¹⁰ Albert Boeckler: Die Stephanskrone. In: Percy Ernst Schramm: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*. III. Stuttgart, 1956. 735–742. Boeckler értelmezésére, amely a latin korona lemezeit 12. századi magyar munkáknak tekinti, *A magyarországi művészet története* 1964-es, harmadik kiadásának bibliográfiái függelékében, a 476. oldalon már kitérnek.

¹¹ Josef Deér: *Die heilige Krone Ungarns*. Wien, 1966.

¹² A magyar koronázási jelvényeket Amerikába kísérő tisz, Patrick Joseph Kelleher könyve azonban ekkor már öt éve megvolt: *The Royal Crown of Hungary*. Rome, 1951. Kellehernek a korona latina zománcainak eredeti funkciójára felállított hipotézisét az 1961-es kiadás szövege közvetlen hivatkozással nélkül, a bibliográfiában Kovács Éva cikkére utalva röviden említi. Kovács Éva: A magyar korona a legújabb kutatások tükrében. *Művészettörténeti Értesítő*, 6. 1957. 128–130.

zódik a szövegen.¹³ Marosi Ernőnek egy, a *corona latináról* szóló, 2002-ben megjelent referátumát méltatlan volna akár az 1956-os összefoglaláshoz, akár annak későbbi változataihoz hozzámérni.¹⁴ A tanulmány Deér József és Kovács Éva datálási javaslatához csatlakozik, amennyiben a Pray-kódex Krisztus-rajzában újabb, szolid érvet közöl ahhoz, hogy a latin koronának nevezett, bizonytalan identitású tárgy zománcainak készítését a 12. század utolsó negyedéhez, III. Béla udvarához kössük, vagyis végre-valahára lemondjunk e tárgy kapcsán az István királyhoz, II. Szilveszter pápához, Rómához és Monte Cassinóhoz fűzött romantikus ábrándokról.¹⁵

Kronológia problémák mellett avított magyarázatok jelennek meg a 11. századi épületornamentikát ismertető, leginkább Gerevich Tiborra, Fettich Nándorra és korábbi szerzőkre támaszkodó 1956-os szövegekben. A szalagra függesztett palmettasoros párkánydekoráció emlékeit Dercsényi Dezső el tudja képzelni óvatos megfogalmazást alkalmazva a „honfoglalás kori ízlés” leszármazottjaként.¹⁶ Arra a „súlyosabb kérdésre”, hogy a „honfoglalaskori fémművesség díszítménye és stílusa miként ment át a monumentális épületekre s kik lehettek faragói”, a Gerevich Tibortól kölcsönzött, a „faépítéset” közvetítő szerepéről szóló elgondolást vezeti elő anélkül, hogy ilyenféle építéset bármilyen emlékére hivatkozni lehetne. Az 1978-ban Székesfehérvárott megrendezett *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás bevezető tanulmányában Marosi Ernő számára elkerülhetetlen volt, hogy foglalkozzék a kérdéssel. Összhangban a Tóth Melindától ugyanitt megjelent tanulmánnyal, amellel foglalt állást, hogy ezek a klasszikus épülettagolás rendjéhez illeszkedő párkányok és fejezetek (a legkorábbi darabok a királyné által támogatott veszprémi székesegyházból és az I. András által 1055-ben alapított tihanyi apátságából valók) nem származhatnak a honfoglalók semmiféle monumentális kőfaragói gyakorlattal nem rendelkező őtvőseinek, sem a faépületeket készítő mestereknek a gyakorlatából, hanem inkább „az arab hatásra kialakult 10–11. századi orientalizáló, de klasszikus elemeket is tartalmazó bizánci épületornamentikával való összefüggésbe” illeszthetők bele.¹⁷ Hasonló, ma már axiomatikus művészettörténeti tézistről van szó, mint a latin korona 12. századi datálása.

Gerevich Tibor nyomdokaiba lépve az államalapító építkezéseihez (Esztergom, Óbuda, Székesfehérvár) kapcsolva jelent meg Dercsényi 1956-os szövegében az ezekről a helyekről előkerült, nagy méretű antikizáló fejezetek csoportja. A „későantik

¹³ Gerevich Tibor: *Magyarország románkori emlékei*. Budapest, 1938. 269–270.

¹⁴ Ernő Marosi: La „couronne latine”. *Acta Historiae Artium*, 43. 2002. 72–82.

¹⁵ A magyar történetírói hagyományból máig kiirthatatlan nosztalgia a korona felső részének István korára való keltezése iránt még a legfrissebb – nem kifejezetten művészettörténeti módszerekkel dolgozó – monográfia sorain is átdereng. Vö.: Tóth Endre: *A magyar Szent Korona és a koronázási jelvények*. Budapest, 2018. 183.

¹⁶ *A magyarországi művészet története* 1956. i. m. I.: 22.

¹⁷ Marosi Ernő: *Árpád-kori kőfaragványok – Árpád-kori építészeti fejlődés. Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Szerk. Tóth Melinda, Marosi Ernő. Székesfehérvár, 1978. 17–18.



Marosi Ernő
Bogyay Tamással
 beszélget, 2005
 © MÉM – MDK,
 Tudományos Irratár

eredetű kompozit oszlopfőket” Marosi Ernő¹⁸ és mások¹⁹ stíluskritikai tisztázó írásai nyomán ma egyértelműen a „12. századi reneszánsz” emlékeinek tartjuk, és e 11. század első felében alapított (és felépített) templomok első újjáépítési hullámához, egy nagyjából Szent László korától II. Géza uralkodásáig tartó széleskörű művészeti megújítási mozgalomhoz kötjük. Arról is szó van itt, amit Hans Beltingre hivatkozva egy 2005-ös akadémiai előadásában fejtett ki Marosi Ernő, hogy a művészeti alkotások szöveges forrásokból és stilisztikai elemzésekből kimutatható történeti helyzete realitásértékkel bír, a műalkotásokat történelmi tényként ismerjük el, ebben a tekintetben maguk is a történetírás forrásaiént működnek.²⁰

PÉCS, ESZTERGOM ÉS A KÖZÉPKORI STÍLUSPROLARIZMUS

A pécsi székesegyháznak a 19. századi restaurálásai és az azok eredményeként ránk maradt – Fülep Lajos szavaival élve „a régít majmoló, a laikust megtévesztő új” – épülete megkerülhetetlen torlaszként emelkedik a középkori mű megismerésére törekvő modern művészettörténet-írás képviselői előtt. Az Ipolyi Arnoldddal és Henszlmann Imrével kezdődő hosszú névsorba egy 2016-os tanulmánnyal írja be nevét utoljára Marosi Ernő.²¹ A kutatástörténeti áttekintést is nyújtó szöveg fontos összefüggésekre világít rá a „pécsi szobrásziskola” fogalmát bevezető Gerevich Ti-

¹⁸ Az esztergomi antikizáló fejezetek 12. századi datálásához: Ernő Marosi: Esztergom e gli influssi del romanico lombardo in Ungheria. Il Romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaulesi, Milano, 1975. 262–276. – vö.: Marosi Ernő tételleírásait. *Árpád-kori kőfaragványok*. Katalógus. Szerk. Tóth Melinda, Marosi Ernő. Székesfehérvár, 1978. 127–130. Újabbban: Marosi 2018. i. m. 84–88., Abb. 33–44.

¹⁹ Ld. például: Tóth Sándor tételleírásait: *Pannonia regia* 1994. i. m. 102–108., Kat. I-45–52.

²⁰ Marosi Ernő: A nézőpontok sokféleségének követelménye a művészettörténet módszertanában. Bevezetés az MTA filozófiai és történettudományok osztályának a 2006. évi közgyűlés idején rendezett tudományos ülésszakához. *Művészettörténeti Értesítő*, 56. 2007. 29–32.

²¹ Marosi Ernő: A pécsi székesegyház és a magyarországi romanika művészete. *Echo simul una et quina. Tanulmányok a pécsi székesegyházról Tóth Melinda emlékére*. Szerk. Heidl György, Raffay Endre, Tüskés Anna. Pécs, 2016. 121–150.



Marosi Ernő Tóth Melindával, 2009-ben © Fotó: Mudrák Attila

bor²² és tanítványa, Dercsényi Dezső gondolkodása között. Dercsényi az iskola-fogalomból általánosabb művészettörténeti kategóriát, egy hosszú korszakot és földrajzi régiót jellemző, nagyjából a Dunántúl 12. századi művészetét – nemcsak építészetét – jellemző stílusjelenséget, „pécsi műhelyt” kreált.²³ Az 1970-es években Tóth Melinda és Marosi Ernő „hosszas mérlegelés után” a pécsi népoltár műhelyének alkotásaihoz „a 12. század harmadik negyede”, az altemplomi lejáratok műhelyének aktivitásához „a 12. század negyedik negyede” kronológiai megjelölést illesztette.²⁴ A kronológia revíziója, amennyiben a pécsi kőfaragók tevékenysége ezáltal följebb tolódott, részben egyidejű jelenségévé vált az esztergomi székes-egyházon és királyi palotán működő, emiliai eredetű műhely produkciójának, alapjaiban érintette Dercsényi pécsi fókuszpontú romanika-elképzelését és az arra alapozott átfogó korszakfogalmat is, s vezetett ahhoz a lehetséges megoldáshoz, hogy „Pécs majd utána Esztergom egymásutánja helyett párhuzamosságuk feltételezésében egyfajta pluralisztikus szemléletmód jutott kifejezésre”.²⁵ A stíluspluralizmus kissé talányosnak tűnő, de sokat kifejező fogalma²⁶ mint adekvát értelmezési kate-

²² Gerevich T. 1938. i. m. 171–177.

²³ *A magyarországi művészet története* 1956, I. i. m. 31–48.

²⁴ Az új datálást ld.: *Árpád-kori kőfaragványok* 1978. i. m. a pécsi tételeknél.

²⁵ Marosi 2016. i. m. 125.

²⁶ A „stíluspluralizmus” fogalom forrása: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth: Stilpluralismus statt



Marosi Ernő második feleségével Gabival, 2019-ben © Fotó: Mudrák Attila

gória jól jöhet még a 12. század vége és az 1200 utáni évek valóban határozottan sokféle stíluselemet váltogató magyar építészetének jövőbeli feldolgozásához.²⁷ Amint Sinkó Katalin tíz évvel ezelőtt megjegyezte, Marosi Ernő generációjának gondolkodásában az előző évtizedeket jellemző, „egyetlen okú és célú” törtélemonarrációk, a „vagy-vagy” világ helyébe az „ÉS” és az „IS” posztmodern értelmezési lehetősége lépett.²⁸

Esztergom témáját Marosi Ernő mesterétől, Dercsényi Dezsőtől kapta egyetemi éveit alatt. Több lehetett ez egyszerű szemináriumi feladatnál számára és professzora számára is. A Műemlékek Országos Bizottságának munkatársaként ugyanis először Dercsényi Dezső vállalkozott a székesegyház elpusztult nyugati főkapuja, a Porta speciosa monografikus feldolgozására egy jó évtizeddel korábban,²⁹ amely munkának

Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte. *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*. Hrsg. Werner Hager, Norbert Knopp. München, 1977. 77–95.

²⁷ Ezzel kapcsolatban hivatkozik Marosi Ernő 2016-os tanulmányában Esztergomon kívül Gyulafehérvárra és a királyság határain is kívül eső Halicsra, illetve a kérdéseket korábban ilyen értelemben feltevő Tóth Sándorra. Ld.: Tóth Sándor: A gyulafehérvári fejedelmi kapu jelentősége. *Építés-Építészettudomány*, 15. 1983. 391–428.

²⁸ Katalin Sinkó: The Marosi Files: from „Progressive Traditions” to „Multiplicity of Viewpoints”. *Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on his Seventieth Birthday*. Ed. Livia Varga, László Beke, Anna Jávör, Pál Lővei, Imre Takács. Budapest, 2010. 58.

²⁹ Dercsényi Dezső: *Az esztergomi Porta speciosa*. Budapest, 1947.

köszönhetően a töredékeiben is rendkívüli alkotás már jól ismert itáliai stíluseredetének szövetébe francia szálak kezdtek szövődni.³⁰ Marosi Ernő munkáinak köszönhetően két irányban fejlődött tovább és módosult a Dercsényi által megrajzolt kép: az egyik ikonográfiai és értelmezési irány, a másik egy építéstörténeti hipotézisre alapozott, erős stilisztikai distinkció. Dercsényi számára III. Béla dinasztikus kapcsolatai mellett a korszak magyar vezető klerikusainak iskolázottsága is argumentum volt az esztergomi kapu programjának francia jellege mellett, amelynek alapjául az az inkább kompozíciós, mint ikonográfiai párhuzam szolgált, amelyet az esztergomi kapu timpanonjában ábrázolt felajánlás jelenet és a párizsi székesegyház Szent Anna-kapujának világi és egyházi donátor-domborműve között felismerni vélt.³¹

Marosi Ernő a kérdést ennél jóval bonyolultabb stilisztikai és értelmezéstani összefüggésben, a forrásokra és a konkrét töredékekre alapozva vizsgálta újra, amely vizsgálat eredményei egy 1971-ben publikált nagyszabású, német nyelvű tanulmányban jelentek meg először.³² A Porta speciosa kivitelezése eszerint nem az azt elkezdő emiliei mester terve szerint fejeződött be, hanem az oroszlánok által hordozott portikusz koncepcióját elvető, a kész szobrok rendszerét átalakító, az oszloptartó állatfigurákat át is faragó, a faragványokat pedig nem az eredeti összefüggésüknek megfelelően felhasználó, a kapu sík felületeit ugyanakkor színes inkrusztációkkal gazdagító második mester vagy műhely elképzeléseit tükrözi. A nagy horderejű változás mögött a templom homlokzata elé kerülő előcsarnok menet közben felmerülő terve állhatott. Míg a munka eredetileg a provençe-i romanika ornamentális formáit jól ismerő, páрмаi tanultságú mester keze alatt indult meg, a vésett rajzú, inkrusztált képekért felelős második műhely stílusának elsődleges forrása az északnyugat európai korai gótika. Attól függetlenül, hogy a kapu építéstörténetének Marosi Ernő-féle két szakaszra bontását milyen kritikák érték, számomra egészen bizonyos, hogy ezt művet már soha nem fogjuk homogén konstrukciónak látni.³³ Nehéz is volna Marosi Ernő szövegezésénél pontosabb jellemzését adni a Porta speciosa jelenségének, amely „elégé bonyolult stílári képzödmény, de éppen ezért igényelhet korának európai művészetében első osztályú helyet, egy olyan helyet, amelyet eddig nem utolsó sorban azért nem tölthetett be, mert mindeddig egységes szempontú vizsgálataiba nem kezdtek.”³⁴

³⁰ Az esztergomi kapu műhelyének parmai kapcsolataihoz: Balogh Ilona: Adatok az olasz román-kori szobrászat magyarországi hatásához. *Archaeológiai Értesítő*, 46. 1932/1933. 100–115.

³¹ A timpanon mariológiai tematikája és a felajánlás jelenet kompozíciója kapcsán általánosságban francia korai gótikus emlékeket sorol fel, mint az esztergomi kapu programjának párhuzamait: Dercsényi 1947. i. m. 19–20.

³² Ernő Marosi: Einige stilistische Probleme der Inkrustationen von Gran (Esztergom). *Acta Historiae Artium*, 17. 1971. 171–230.

³³ A tervváltozás melletti érvek kritikájához mindenekelőtt: Tóth Sándor: Esztergom Szent Adalbert székesegyháza és az Árpád-kori építészet. *Strigonium Antiquum*, IV. Ezer év Szent Adalbert oltalma alatt. Esztergom, 2000. 132–133.

³⁴ Marosi 1971. i. m. 176.

Az egységes szempontú vizsgálatnak nemcsak a technika és a stílus kérdéseire, hanem „a második tervhez” tartozó képek tartamára és jelentésére is ki kellett terjednie. Azok az ikonográfiai, képértelmezési kontribúciók, amelyek az 1971-es tanulmányban, majd főként egy ennek a tárgynak szentelt 1984-es, újabb elemzésében láttak napvilágot, szintén nem olyan gondolatokat tartalmaznak, amelyek folytatásra alkalmatlanok lennének.³⁵ A sokrétű, szimbolikus utalásokban gazdag feliratozású, inkrusztált képsorozat értelmezésében már nemcsak Dercsényi szövege jelenti a kiindulópontot, hanem az argumentációs közösség másik fontos tagjának, Bogay Tamásnak, az e téren kifejtett tekintélyes munkássága is.³⁶ Marosi Ernő elemzése a bonyolult műnek politikatörténeti rétegeit is felszínre hozta: a király és az érsek, ebben az esetben III. Béla és Jób zavartalan együttműködése fejeződik ki a timpanonban ábrázolt Szent Istvánnak és Szent Adalbertnak a Bölcsesség trónusa előtt megkötött megállapodásában, a középkori hatalmi ágak megosztásának ebben a párját ritkító képi és textuális proklamációjában.

A Porta speciosa stilisztikai kettősségére vonatkozó tézis nem független az esztergomi királyi palota lakótornyához illesztett kápolnának a Párizs környéki korai gótikus építészetből való levezetésétől, a francia korai gótika III. Béla udvarában való kimutatásától. A magyar-francia dinasztikus kapcsolattal összefüggő művészeti modernizmus jelenségének kifejtése Marosi Ernőnek az 1970-es években megfogalmazott, de csak 1984-ben megjelent kandidátusi disszertációjában olvasható a legrészletesebben, amely a „Gótika kezdetei Magyarországon” címet viseli.³⁷ A magyarországi – azzal együtt a teljes közép-európai – gótika történetét újra koncipiáló munka nem ok nélkül keltett élénk nemzetközi visszhangot, s képezi erről a korszakról való ismeretünk alapját ma is. A középkor képének változása, benne a gondolkodásmód megváltozása ezen a ponton nagyon éles váltást eredményezett. Az 1956-ban megjelent magyarországi művészettörténeti összefoglalásban – a Gerevich László által írt részben – szerepel ugyan a kora-gótika fogalma, de nem a 12. század utolsó évtizedeire, hanem az európai művészettörténetben nehezen értelmezhető módon „a XIII. század derekától a XIV. század elejéig” tartó időszakra értve. A stílusváltás kiváltó okaként a szerző magyar specialitásként a tatárjárás után „hirtelen meginduló társadalmi fejlődést” jelöli meg – alighanem félreérthetetlen gesztust téve ezzel az uralmon lévő ideológia elvárásainak.³⁸

³⁵ Marosi Ernő: Az esztergomi Porta Speciosa ikonográfiájához. *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Szerk. Székely György. Budapest, 1984. 341–356.

³⁶ Thomas de Bogay: L'iconographie de la «Porta speciosa» d'Esztergom et ses sources d'inspiration. *Revue des Études Byzantines*, 8. 1950. 85–129.; Uő.: Deesis und Eschatologie. *Polychordia. Festschrift Franz Doelger zum 75. Geburtstag*. II. Ed. Peter Wirth. Amsterdam, 1967. 59–72.; Uő.: L'adaptation de la Déisis dans l'art en Europe centrale et occidentale. *Mélanges offerts à Szabolcs Vajay*. Éd. Louis d'Adhémar de Panat, Pierre Brière. Braga, 1971. 65–70.; Uő.: Bemerkungen zur Deesis-Forschung. *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag*. Hrsg. Marcell Restle. München, 1988. 49–55.

³⁷ Ernő Marosi: *Die Anfänge der Gotik in Ungarn. Esztergom in der Kunst des 12.–13. Jahrhunderts*. Budapest, 1984.

³⁸ *A magyarországi művészet története* 1956. i. m. I.: 119.



Marosi Ernő Sarkadi Nagy Emese könyvbemutatóján,
Esztergomban, 2012 © Fotó: Mudrák Attila

Mindazok a stílis jelenségek, amelyek Marosi Ernő munkája nyomán az 1200 körüli magyarországi művészetben számunkra korai gótikusnak minősülnek, 1956-ban „A román stílusú művészet fénykora” című, Dercsényi által írt fejezetben kaptak, tartalmilag Gerevich László szövegével nem kifejezetten koherens, szerény terjedelmeket és elszórt megjegyzéseket. Az új stílus nyomairól leginkább homályos értelmű jellemzéseket lehet olvasni. Az esztergomi palotakápolna szentélyének bordás boltozatáról szólva például ezt: ezek a „ciszterci építkezéseken” előforduló formák „Esztergomban is a burgundi építőműhely hatásának lehetőségét vetik fel.”³⁹ Ennél nem sokkal világosabb az a szöveg sem, ami a 13. század harmadik évtizedének egyik igazán meglepő épületéről, a pannonhalmi apátság harmadik templomának stílis helyzetéről találunk ugyanítt, mellesleg „A cisztercita műhely” című fejezetben szinte elrejtve.⁴⁰ A húsz-harminc éven belül bekövetkezett változás paradigmátikus. Azt lehet mondani, hogy az „Anfänge” után nem volt túlzottan nehéz dolga Willibald Sauerländernek, hogy a Rajnától keletre eső területeken a francia gótika recepciójának első régiójaként a 12. század végi Magyarországra találjon rá,⁴¹ és e sorok írójának sem, amikor a III. Béla kori kezdetek talaján kisarjadó újabb gótikus művészeti jelenségekről, a következő generáció idején a francia impulzusok további befogadásáról értekezett.⁴²

³⁹ Uo., 54.

⁴⁰ Uo., 74–75.

⁴¹ Willibald Sauerländer: *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen 1140–1260*. München, 1990. 394–396.

⁴² Takács Imre: *A francia gótika recepciója Magyarországon II. András korában*. Budapest, 2018.

VÁROSI MŰVÉSZET, UDVARI MŰVÉSZET

„Aligha tagadható, hogy a modern művészettörténeti interpretáció járt utakon halad, régóta kitaposott nyomokat követ. Értékelésünket, látásmódunkat, az írott hagyományhoz való alapvető viszonyunkat is nagyrészt örököljük, az öröklött felfogásmód belénk ivódik, habitusunknak, az adott esetben nemzeti tudományos habitusunknak szerves részévé válik. Ezért nehéz elképzelni a művészettörténetben alapvető felfedezéseket, nagy szemléletváltozásokat pusztán a forrásszövegek értelmezésének fordulatai alapján. A forrásinterpretáció ugyanis maga is szöveg-hagyomány, filológiai tradíciók elkötelezettje. A hagyománnyal való szembenézés a művészettörténetben mindenekelőtt az emléktárgy tárgyi gyarapítása, szemléletes tények előtárása útján lehetséges.”⁴³ A műalkotás történeti tényként való elismerésének elve nemcsak a tárgyak konkrét valóságának „objektív” jelenlétét hangsúlyozza, hanem e jelenlétnek a „szerteágazó teoretikus alapokkal”, a teljes írott forrásanyaggal és interpretációs hagyománnyal szembeni elsődlegességét is vallja. Innen érthető az, hogy a művészettörténész számára az ismeretek gyarapítása az emléktárgy tényeinek „előtárása” révén mehet előre. Az „előtárás” ebben az esetben – eltérően a régészet általános gyakorlatától – nem feltétlenül teljesen ismeretlen és váratlan anyag „semiből való” megtalálását, hanem igen gyakran az elődök által már többszörösen leírt és értelmezett, „ismert” műalkotások újbóli megfigyelését, fizikai revízióját, közvetlen szemlélését jelenti.

Az 1970-es évek végétől Marosi Ernő egy később igen fontossá vált „szemlézési” sorozatot indított el, amelyben alighanem ezúttal is a művek konkrét valóságához menekülés jelét láthatjuk: a középkori magyar művészet emléktárgyának kiállításokon való bemutatását, amelyek minden esetben a tárgyak tudományos tanulmányozásának és (újra) publikálásának alkalmát jelentették. Az első, úttörő kiállítás a már emlegetett, 1978-as székesfehérvári *Árpád-kori kőfaragványok* című kiállítás volt, amely a korszak építészetének ma is fellapozandó, kézikönyv-jellegű tudományos katalóguskötetét hagyta ránk.⁴⁴ A második, a Nagy Lajos uralkodási idejének művészetét bemutató kiállítás 1982-ben követte az első, ugyanott.⁴⁵ Végül a Luxemburgi Zsigmond korával foglalkozó, a korábbiaknál nagyobb szabású kiállítás 1987-ben nyílt meg a Budapesti Történeti Múzeumban kétkötetes katalógus kíséretében.⁴⁶ E kiadványok, amelyeknél nem a nyomdai kivitelezés luxusát kell számon kérnünk, egyrészt a 14. századi és 15. század eleji magyarországi művészettörténet megkerülhetetlen adattárjai és tudományos „értékleltárjai”, másrészt munkálataik elválaszthatatlanok a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjában

⁴³ Marosi Ernő: Visegrád a nemzeti tudatban. Művészettörténeti adalékok. *Ars Hungarica*, 16. 1988. 10.

⁴⁴ *Árpád-kori kőfaragványok* 1978. i. m.

⁴⁵ *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*. Katalógus. Szerk. Marosi Ernő, Tóth Melinda, Varga Livia. Székesfehérvár, 1982.

⁴⁶ *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*. Katalógus. I–II. Szerk. Beke László, Marosi Ernő, Wehli Tünde. Budapest, 1987.

Marosi Ernő irányításával készülő, monumentális, 14–15. századi művészettörténeti kézikönyvtől,⁴⁷ harmadrészt meghatározó kihívást jelentettek az újabb generáció tagjai számára, akik az 1990-es évektől kísérleteznek művészettörténeti kiállításokkal.

Ismertnek számító emlék új „előtárását” jelentette az egyetemi évek alatt megkezdett nagy téma, a kassai Szent Erzsébet-templom építészettörténeti feldolgozása is, amelyre szemináriumi feladat formájában Entz Géza adott indítást.⁴⁸ Tudománytörténeti kérdéseket tárgyaló egyetemi szakdolgozata, amelyből hamarosan publikációk is kerekedtek,⁴⁹ témája szerint csak látszólag ment más irányba: a 19. századi romantikus-nemzeti művészettörténet-írás, mint első generáció, mindenekelőtt Henszlmann Imre alakja és a két világháború közötti magyar művészettörténet-írás képviselői, mint a szakma második generációja Kassa és a gótika-értelmezés szempontjából voltak érdekesek. A kassai plébániatemplom doktori dolgozat tárgyává váló feldolgozása pedig a 19. században a historizáló romantika jegyében önmagából alaposan kiforgatott épület kritikai „újraolvasását” jelentette elsődlegesen. Az eredmény magyar és német nyelvű, terjedelmes közleménysorozatban jelent meg 1967 és 1971 között.⁵⁰ Az eredeti szubsztancia feltárásában nemcsak a restaurálás következtében megváltozott és eltorzult rétegek forráskritikán és autopszián alapuló gondos lehántása, a nyombiztosítás volt a művészettörténeti feladat, hanem a templom különleges építészeti karakterének meghatározása és történeti értelmezése is. Marosi Ernő következtetése szerint a késő középkori városi templomépítészetben viszonylag ritka kereszthajós, bazilikális épülettípus – a monumentális katedrálismodell – választása, hozzá még az alaprajzi forma különlegessége és a részletmegoldásokat jellemző szobrászi igényesség és bravúros építészeti modernitás a templom kegyuraként működő szabad városi polgárság és „az őket pártfogoló király dicsőségét hivatott hirdetni”.⁵¹

Az 1982-es székesfehérvári kiállítás téma- és címválasztásában is tükröződik az az érdeklődés, amely Marosi Ernőt az uralkodók és dinasztikák művészeti örökségéhez fűzi. Van ebben egy igen nagy mennyiségben fennmaradt tárgytípus, amely a hazai

⁴⁷ *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. I–II. Szerk. Marosi Ernő, Budapest, 1987.

⁴⁸ Marosi Ernő első kifejezetten kassai tárgyú közleménye: *Beiträge zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth von Kassa. Acta Historiae Artium*, 10. 1964. 229–245.

⁴⁹ Ernő Marosi: *Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Historica*, 7. 1965. 43–77.; Uő.: A gótikus stíluskorszak szemléletének néhány kérdése a két világháború közötti magyar művészettörténeti szakirodalomban. *Acta Iuvenum. Emlékkönyv az Eötvös József kollégium 70. évfordulójára*. Tóth Gábor. Szerk. Budapest, 1968. II.: 383–412.

⁵⁰ Marosi Ernő: A kassai Szent Erzsébet templom és a középkori építészet. *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények*, 11. 1967. 365–407.; Uő.: Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. I. *Művészettörténeti Értesítő*, 18. 1969. 1–45.; II.: uo., 18. 1969. 89–127.; III.: uo., 20. 1971. 261–291.; Uő.: Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau (Kassa, Košice). *Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400. Acta Historiae Artium*, 15. 1969. 25–75.

⁵¹ Marosi 1967. i. m. 407.

művészettörténet számára való felfedezését leginkább neki köszönheti: ez a középkori pecsétek, köztük az uralkodói pecsétek viaszlenyomatokban fennmaradt, de eredendően ötvösművészeti emléke. Egyrészt a tárgy típus nagyfokú feltáratlansága, másrészt azok a művészeti, esztétikai jellegzetességek, köztük a realitáskarakter kérdése, a szerialitás problémája és a reprezentációs jelentéshordozás sokrétű képessége az, ami a középkori pecsétekkel való foglalkozást érdemessé teszi. Az uralkodói pecsétek jelentőségét jól mutatja, hogy a 14–15. században hiánytalan sorozatot, töretlen emlékeanyagot alkotnak, a terület innovatív jellegét pedig többek között az jelzi, hogy az 1956-os művészettörténeti összefoglalás képanyagában, akárcsak a szövegekben egyetlen középkori pecsét sem kapott helyet, még az „iparművészet és kisművészetek” kategóriájában mellékesen sem.⁵² Közhelyszámba megy, hogy a pecsétek a középkori művészetszemlélet lényegi sajátosságait hordozzák, a képre, az *imago expressa* skolasztikus teológiától kölcsönzött fogalmára vonatkoztatott autenticitás és *praesentia* elveit szemléltetik. Amit általuk tanulmányozhatunk, az első sorban nem a stílusok, hanem a típusok története, s ezt ugyanúgy lehet az udvari heraldika, mint a portréideál változásának történetére érteni. Így került Marosi Ernő figyelmének előterébe egy kivételes 14. századi emlék, Nagy Lajos leánya és utódja, Mária királynő kettőspecsétje, amelynek kompozíciójában egy jól meghatározható francia udvari mintakép hatását mutatta ki – összefüggésben a magyar trónörökös nő és Lajos orléans-i herceg eljegyzésével.⁵³ Mária királynő pecsétje nemcsak kivételesen kifinomult udvari mű, hanem egyszersmind korszakhatáron álló alkotás is. A trónusépítmény megformálása az Anjou hagyományhoz, Nagy Lajos környezetének 60-as, 70-es évekből megmaradt emlékeihez, többek között az aacheni kincs darabjaihoz vagy a más tekintetben hosszú tanulmányokban vizsgált Képes Krónika címlapjának trónusképéhez kötődik,⁵⁴ a francia analógiával megvilágított dinasztikus reprezentáció ugyanakkor Zsigmond császárként használt allegorizáló pecsétkompozícióinak komplikált szimbolizmusát előlegezi meg.⁵⁵

⁵² Időközben azért némi változás jelei mégis mutatkoztak – minden bizonnyal történészek hatására. *A Magyarországi Művészet története* 1970-ben megjelent, ötödik, átdolgozott kiadásában a képkötetben felbukkan néhány pecsét (179–182., 184–188. kép) anélkül azonban, hogy akár a művészeti értéket alig vagy egyáltalán nem képviselő „iparművészeti” emlékek (pl. a „parasztk” és „munkások” vászonruhái vagy a konyhai kerámiaáruak) között Gerevich László méltatná ezeket. Petrus Gallicus esete kivétel, akit mint a „korszak legkitűnőbb kispasztikusát” ismer el, és nemcsak Károly Róbert III. kettőspecsétjének dokumentált megrendelését, hanem egy egész sor ingatag alapú, hipotetikus attribúciót is köt hozzá: uo., 138.

⁵³ Ernő Marosi: Das grosse Münzsiegel der Königin Maria von Ungarn. Zum Problem der Serialität mittelalterlicher Kunstwerke. *Acta Historiae Artium*, 28. 1982. 3–22.

⁵⁴ Legutóbb: Ernő Marosi: The Illuminations of the Chronicle. *Studies on the Illuminated Chronicle*. Ed. János M. Bak, László Veszprémy. Budapest, 2018. 25–110.

⁵⁵ Ennek elmélyült elemzését ld.: Marosi Ernő: Reformatio Sigismundi – Művészeti és politikai reprezentáció Luxemburgi Zsigmond környezetében. *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Katalógus. Szerk. Takács Imre. Mainz, 2006. 24–37.

„A reprezentáció sokértelmű fogalom, s nemcsak a művészetnek, hanem általános értelemben minden bizonnyal a középkori kultúrának egyik kulcsa” – írta Marosi Ernő a 2006-ben megrendezett nemzetközi Zsigmond kiállítás katalógusában megjelent tanulmányának kezdetén.⁵⁶ A Zsigmond-kor a kassai kutatások miatt gyakorlatilag kezdettől szerepel Marosi Ernő érdeklődési területei között. A 15. századi budai udvari művészettel való foglalkozás igazán intenzívvé azonban az 1974-es szoborlelet miatt vált. A szobrok, amelyeknek készítése máig a nemzetközi művészettörténeti kutatás heves vitatémái közé tartozik, első művészettörténeti értékelésüket Marosi Ernőtől kapták.⁵⁷ A feladatot elsősorban stíluskritikai analízisként értelmezte, mivel a földből előkerült darabokat nem lehetett – amint ma sem lehet – konkrét épülethez, vagy megrendelői döntéshez kötni. Az eredmény a lelet értékelhető darabjainak két csoportra osztása lett, egy párizsi és észak-nyugat európai gyökerekkel rendelkező mester, valamint egy közép-európai kötődésű, másik mester feltételezésével. A képlet később annyiban változott, hogy egyre nagyobb szerepet tulajdonított a műhelynek, részben a két mester együttműködése, részben gyengébb kvalitásra képes műhelytagok, közöttük az ún. „Stibor-mester” közreműködésének feltevése révén.⁵⁸

A 14–15. századi udvari művészet és a városi társadalom kapcsolata két kiemelkedő esetben személyes alakot ölt, mindkét esetben az erdélyi Kolozsvárról származó mestereknek az udvar környezetében való felbukkanása, illetve a király embereitől hozzájuk érkező megrendelések révén. Kolozsvári Tamás festő egyetlen szignált műve egyszerre nyújt képet a Zsigmond-kori udvari elit magas igényeiről, kiváló ízléséről, szellemi orientációjáról, valamint a hitvalló centurió szerepét eljátszó uralkodó arcának – a megvilágosodó Longinusétól vonásaiban alig különböző – megjelenítésével járul hozzá a képhez, amelyet Zsigmond személyes portréreprezentációjáról más forrásokból jól ismerünk.⁵⁹

Egyetlen fennmaradt művük, a teljesen izolált helyzetű prágai Szent György-szobor, illetve a Nagyváradon felállított, elpusztult királysobrok felirata alapján ismert Márton és György művészetének technikai és természet-ábrázolási problémáival az 1995-ben megjelent *Kép és hasonmás* című kötetben és az előző évben megtartott, máig publikálatlan első akadémiai székfoglalójában foglalkozott részletesen Marosi Ernő. Ezekben a munkákban azt az utat járta, amelyet az egyetlen előre vezető és ajánlatos iránynak tart: a művészettörténeti összkép revíziójának, „a már megtaláltaknak újabb kutatásokkal való konfrontálása” útját.⁶⁰

⁵⁶ Uo., 24.

⁵⁷ Első tudományos művészettörténeti hozzászólás a lelet problémájához: Ernő Marosi: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. *Acta Historiae Artium*, 22. 1976, 333–374.

⁵⁸ Vö.: Marosi Ernő: A budavári Zsigmond-kori szobrok kérdései huszonkét év (és a Szent Zsigmond templom feltárása) után. *Budapest Régiségei*, 33. 1999. 93–101.

⁵⁹ A garamszentbenedeki oltár képeinek elemzése: Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*. Budapest, 1994. 131–134.

⁶⁰ Uo., 92–93.

Szakács Béla Zsolt

MAROSI ERNŐ ÉS A MAGYAR KÖZÉPKORKUTATÁS

Ha van olyan, hogy vérbeli medievista, akkor Marosi Ernő (amellett, hogy még mennyi minden más) kétségkívül az. Hivatását és állásait tekintve művészettörténész, de olyan, aki a középkortudomány nagyon széles skálájára bír rálátással, és nem röstelli ezt a sokoldalú tudását művészettörténeti kutatásaiban sem kamatoztatni.

Az ELTE és az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja (majd Intézete) mellett bekapcsolódott a Közép-európai Egyetem (alias CEU) Középkortudományi Tanszékének munkájába is, amelyet annak alapításától fogva tanácsaival, kapcsolatrendszérével és kifogyhatatlan szellemi energiájával támogatott, mind a tanításban (az első tanév, 1993/94 óta), mind a kutatásban (részt vett a tanszéken formálódó vizuális gyűjtemény beindításában is). A kérdésnek szomorú aktualitást ad, hogy Marosi Ernő tartotta a tanszék utolsó budapesti tanévének középkori előadássorozatában a legutolsó *public lecture*-t „Remarks to the Question of the so called Monastic Schools of Architecture” címmel 2020. március 4-én (bár a sorozat még folytatódott volna, de a járványhelyzet miatt megszakadt és azóta online formát öltött).

Marosi Ernő beágyazottságát a középkortudományba az is jelzi, hogy rendszeres szerzője azoknak a *Festschriften*eknek is, amelyeket a rokon szakmák képviselőinek készítettek (Ferdinand Seibt, Kristó Gyula, Sz. Jónás Ilona, Bak János, Jelenits István, Horler Miklós, Zemplényi Ferenc, Détshy Mihály, Kenyeres Zoltán, Kubinyi András, Koppány Tibor, Vargyas Lajos, Székely György, Bálint Csanád, R. Várkonyi Ágnes, Klaniczay Gábor, Horváth István, Tóth Mária, Veszprémy László stb.). Nem riadt vissza attól sem, hogy alkalmasint történész kollégák középkori kötetait recenzálja (pl. Engel Pál, Fügedi Erik). Középkori (és egyéb) tárgyú interdiszciplináris konferenciákon rendszeresen képviseli a művészettörténészeket.

Ez a komplex megközelítés iránti nyitottság, a középkor sokféle, egymással összefüggő aspektusának felvállalása jellemzi az általa vagy az ő közreműködésével rendezett nagyszabású kiállításokat is, mint az 1978-as *Árpád-kori kőfaragványok*, még inkább az 1982-es I. Lajos- és az 1987-es Zsigmond-kiállítás, de a nagy nemzetközi kiállításokat is, mint az *Európa közepe 1000 körül*, amely éppen a budapesti helyszínen nyílt meg 2000-ben (hogy innen folytassa közép-európai körútját).

Ő maga egy 1987-ben készített akadémiai jelentésben, mely a *Budapesti Könyvszemle* (vállalt becenevén BUKSZ) egyik első, 1990/1-es számában *Interdiszciplinaritás a művészettörténetben* címmel meg is jelent, a komplex módszertani apparátust mint a művészettörténet-írás konstitutív részét fogta fel. „Az a komplexitás, amely számunkra a módszertani sokoldalúságban jelenik meg, nem öncélú sokoldalúság, hanem a historikum komplex jelenségeinek szemléleti követelménye.”



Marosi Ernő Szakács Béla Zsolttal és Takács Imrével az MTA székházában a 70. születésnapja alkalmából rendezett összejövetelen

© MÉM – MDK, Tudományos Irrattár

Talán nem függetlenül attól, hogy a művészettörténet mellett magyar szakot is végzett az egyetemen, e módszertani sokoldalúság egyik erős pillérét filológiai felkészültsége alkotja. Amellett, hogy a latin (és alkalmasint más vernakuláris) nyelvű források természetszerűleg bukkannak fel szinte valamennyi írásában, önmagában is komoly interpretátori és szövegkiadói teljesítmény a középkori művészet olvasókönyve: ez a vállalkozás, melynek első változata 1969-ben látott napvilágot az *Európai antológia* méltán népszerű sorozatában (ez volt az akkor fiatal szerző első könyve), kétszeresére duzzadt három évtizeddel később, amikor 1997-ben a Balassi Kiadó megjelentette. A mű két kiadásának eltérései a szerző és a szaktudomány szemléletváltozását is híven tükrözi. Nemzetközi viszonylatban is párját ritkítja az ilyen koncepciózusan összeállított, eredetiből fordított forrásválogatás. Bár nem középkori témájú, de megemlítenéd, mivel az ünnevelt filológiai felkészültségét jól jelzi, hogy az 1988-as Vitruvius-fordításnak is ő volt az átdolgozója.

A filológiai gondosság sokszor filozófiai mélységekkel párosul. Marosi otthonosan mozog a teológia, esztétika, politikai gondolkodás, ismeretelmélet és a középkori szellemi élet számos más területén és annak szakirodalmában. A társtudományok képviselőinek elismerését is elnyerték azok az elemzése, amelyekkel a Képes Krónika egyes miniatúráit vagy Kolozsvári Tamás táblaképeit helyezte el a kor szellemi mozgalmában. Ez utóbbi írásai akadémiai doktori értekezésének részét képezték, amely már címével is jelzi elméleti irányultságát (*Realitás és esztétikai értékrend a 14-15. századi magyarországi művészetben*, 1989; hat évvel később könyv



Marosi Ernő Kollár Tiborral Zágrábban, 2006 © Foto: Mudrák Attila

formájában is megjelent *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon* címmel). Az elméleti kérdések egy másik spektrumát villantja fel „A számok mértéke gyönyörködtet”. *Mérték és arány a középkori művészetben* című írása (*Vigilia*, 1991).

Marosi Ernő művészettörténészként természetesen legszorosabban a történettudományhoz kötődik, ami diszciplináris felfogásából is adódik. Ez az egyes korszakok politikai viszonyainak, nemzetközi kapcsolatainak, a hazai hatalmi helyzetnek, a társadalmi változásoknak, mindenekelőtt a művészi megrendelésben meghatározó szerepet játszó vezető rétegek törekvéseinek figyelembevételével nemcsak a konkrét alkotások kontextualizálásához vitt közelebb, hanem olyan uralkodóportrék sorának megírását is eredményezte, mint Luxemburgi Zsigmondé vagy Mátyás királyé. Hozzájárulása kardinális volt a *Történelem – Kép* című 2000-es kiállításához is. Emellett az olyan részterületek, mint az egyháztörténet is fontos szerepet játszanak interpretációiban, sokszor érzékenyen követve a nemzetközi tendenciákat, amit a monasztikus reform vagy a koldulórendi törekvések művészettörténeti következményeinek levonása is jelez.

De nem áll tőle távol az olyan „földhözragadt” terület sem, mint az anyagi kultúra: egyik magyar szerzője volt a kremsi osztrák akadémiai intézet *Alltag und materielle Kultur* című 1991-es kötetének. Értőn olvassa és kritikusan használja a régészeti, épületrégészeti forrásokat – az, aki a középkori Magyarország építészetéről akar megtudni valamit, nem is tehet mást. Ugyanilyen alaposítással bújjá a levéltárakat, műemléki és múzeumi archívumokat is. Csak ilyen szilárd forrásbázisra építve lehetett eredményesen feldolgozni azokat a nemzetközileg is jelentős témákat,



Marosi Ernő 2019-ben, Beregszászon feleségével © Foto: Mudrák Attila

mint a kassai dóm építéstörténete, Esztergom és a korai gótika, a budai vár és szoborlelete vagy 2000 táján a Szent István-kori művészet kulcskérdései. Mindezt a hazai szakirodalomban korábban példátlan tudománytörténeti tudatossággal.

Marosi Ernő kutatásainak interdiszciplináris jellege mellett igen fontos jellemzője az internacionalitás. Munkássága nemcsak a magyar középkorkutatás szempontjából jelentős, hanem intenzív nemzetközi jelenléte az egész szakmánk és a magyarországi művészet általános megítélése szempontjából is eredményes. Felsorolhatatlan mennyiségű nemzetközi kutatásban és kiállításban vett rész, melyek eredményei külföldi konferenciák és publikációk garmadájában öltöttek testet. Rangos nemzetközi ösztöndíjai (kezdve a meghatározó fiatalkori béccsivel, majd a berlini és washingtoni stipendiumok) nemcsak a kutatott témák nemzetközi összefüggéseit segítettek felderíteni, hanem amerre járt, a hazai tudományosság jóhírért keltette – ezt, aki külföldi kollégákkal beszélt, megerősítheti. Ez a nemzetközi rálátás biztosítja, hogy, bár témáit rendszerint a magyarországi művészetből veszi, azokat minden esetben európai, ezen belül közép-európai horizonton helyezi el. Poliglott, és ezt hallgatóitól is elvárta: szemrebbenés nélkül adta fel elsőéveseknek is a releváns nemzetközi szakirodalmat, legyen az franciául vagy románul (ráadásul a vizsgán rá is kérdezett).

Marosi Ernő középkorkutatói sokoldalúsága az általa választott művészettörténeti témák széles skáláján is megmutatkozik. Ez a tematika kronológiailag a kopt művészettől és a karoling elefántcsontoktól a középkor legkésőbbi fázisáig terjed, amihez hozzáveendő ennek mindenkori recepciója, legyen az reformkori oltárkép

vagy szecessziós templomtorony (hogya a középkortudományon belül maradjunk; de bibliográfiájának böngészői egészen más korszakokból is váratlan címekre bukkanhatnak). Témái felölelik a falusi templomokat éppúgy, mint a katedrálisokat és az uralkodói rezidenciákat, a királyi pecsétet csakúgy, mint a koronázási jelvényt. Módszertanilag is rendkívül sokoldalú: egyforma virtuozitással használja az ikonográfia fortélyait (a „budapesti iskola” egyik meghatározó képviselőjeként), a stíluskritika eszközeit és a technikai megfigyeléseket. Módszertani sokoldalúsága azonban sohasem öncélú: eredménye mindig a középkori műalkotás középkori kontextusának felderítése.

Azt gondolhatnánk, hogy ez a felhalmozott tudás komplexitása révén csak a középkorászok szűk köre számára hozzáférhető. Az ünnepelt azonban nem zárkózott el az ismeretterjesztéstől és a szakmai eredmények népszerűsítésétől sem: kezdve az 1967-es *Az én múzeumom* füzetétől (ennek képecskéit, akkor még a szerző kilétéről mit sem tudva, gyerekkoromban én is buzgón ragasztgattam), az *Egyetemi Könyvtár* kötetein át az utóbbi évtizedek nagyobb összefoglalásaiig. Ráadásul legyen az diákoknak írt bevezetés vagy tudományos szintű értekezés, annak olvasása is szellemi kaland – szövegei tömörek, de mindig magyarosak és jól követhetők.

Marosi Ernő napjaink legtekintélyesebb és legismertebb magyar medievistája. Adja Isten, hogy még sokáig az legyen!

Mikó Árpád

MAROSI ERNŐ ÉS A MAGYARORSZÁGI RENESZÁNSZ KUTATÁSA

2008-ban volt Mátyás király trónra lépésének 450. évfordulója. Az emlékév címkéje – ne foglalkozzunk a dolog hivatalos, miniszterialis részével – *A reneszánsz éve* lett, és az országos közgyűjtemények lehetőséget – és pénzt – kaptak arra, hogy kiállításokat rendezzenek a „Mátyás király”, illetve a „reneszánsz” témára. Természetes volt, hogy a kiállításokat tudományos katalógusok kísérik majd, amelyek a tudomány legfrissebb eredményeinek, kutatási irányainak megfelelően foglalják össze mindazt, amit a magyar művészettörténet-írás és több társtudomány erről a korszakról éppen gondol és tud. Voltak szép számmal kevésbé sikeres vállalkozások is, de öt nagy közgyűjtemény komolyan vette a feladatot. Öt nagy, egymással szorosan összefüggő kiállítás tekintette át a magyar késő középkori és kora újkori művészet problémáit. A sort az Országos Széchényi Könyvtár nyitotta meg, amely a Vitéz János és Janus Pannonius könyvkultúrájáról szóló ismereteket gyűjtötte együvé, vagyis azzal a Mátyás korát részben megelőző időszakkal foglalkozott, amely méltatlanul háttérbe szorult a nagy király sokszorosan ismert kulturális hagyatékának árnyékában.¹ A második kiállítást a Budapesti Történeti Múzeum rendezte, amely – a középkori királyi palota örököseként – magát a királyt, Mátyást állította a középpontba, és nem tisztán művészettörténeti, hanem történeti és régészeti szempontokat is bevont a vizsgálódásba.² Ennek leágazása, mintegy szatellitje volt az Iparművészeti Múzeum vállalkozása, amely a budai udvari művészet luxuscikkei közül az itáliai reneszánsz majolikát mutatta be imponáló gazdagsággal.³ A negyedik nagy kiállítást a Magyar Nemzeti Galéria rendezte, amely Mátyás „örökségé”-vel foglalkozott, végig tallózva, különböző szempontok szerint csoportosítva a késő gótikus, reneszánsz és kora barokk emlékeket, műfajokat, jelenségeket a Jagelló-kortól az Erdélyi Fejedelemség fénykoráig.⁴ Az ötödik nagy kiállítás ehhez a bemutatóhoz

¹ *Csillag a holló árnyékában. Vitéz János és a humanizmus kezdetei Magyarországon.* Katalógus. Szerk. Földesi Ferenc. Budapest, 2008.

² *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490.* Katalógus. Szerk. Farbak Péter, Spekner Enikő, Szende Katalin, Végh András. Budapest 2008.

³ *Beatrix hozománya. Az itáliai majolikaművészet és Mátyás király udvara.* Katalógus. Szerk. Balla Gabriella. Budapest, 2008.

⁴ *Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század).* Katalógus. I–II. Szerk. Mikó Árpád, Verő Mária. Budapest, 2008.



A Művészettörténeti Intézet egykori és jelenlegi igazgatói, Mikó Árpád és Marosi Ernő 2018-ban, a Tóth Kálmán utcai új helyen © Fotó: Hámori Péter

kapcsolódott. Ezt a Néprajzi Múzeum állította össze, és kifejezetten a késő reneszánsznak azokkal a jelenségeivel foglalkozott, amelyeket sokszor tekintünk a néprajz és a művészettörténet határterületének.⁵ A kínosan szoros határidővel szerkesztett katalógusok – összefoglalva a naprakész kutatási fejleményeket – végül megjelentek, és mindegyikből kézikönyv lett. Azóta is forgatja őket az, akit a magyar művészet története érdekel. A kiállítások és a reneszánsz év zárulta felé a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Intézete konferenciát szervezett, amely újra szemlélte, értékelte, mi is történt – addig a pontig – a jubileumi évben.⁶ Az Intézet munkatársai közül mindenki, aki a régi művészettel foglalkozott, valamelyik vállalkozásból kivette a részét, némelyek nem is egyből. Az Akadémia és a múzeumok között példás és rendkívül hasznos volt az együttműködés.

A nagyívű konferencia legérdekesebb referátumának Marosi Ernő előadása ígérkezett: „Reneszánsz, humanizmus. Fogalmi problémák a Reneszánsz éve kiállításain”.⁷ Minden résztvevő pontosan tudta (hacsak nem volt valaki végzetesen naiv),

⁵ *Legendás lények, varázslatos virágok – a közkedvelt reneszánsz*. Katalógus. Szerk. Fejős Zoltán. Budapest, 2008.

⁶ A reneszánsz Magyarországon – a jubileumi év rendezvényeinek hozzájárulása a magyarországi művészettörténethez. Magyar Tudományos Akadémia, 2008. november 11–12.

⁷ Marosi Ernő: Reneszánsz, humanizmus. Fogalmi problémák a *Reneszánsz éve* kiállításain. *BUKSZ Budapesti Könyvszemle*, 20. 2008. 345–352.

hogy ezek a kiállítások fogalmi problémákkal – expressis verbis – egyáltalán nem foglalkoztak. Némi aggodalommal tekinthettünk hát valamennyien Marosi Ernő előadása elé, s behúzott nyakkal vártuk, hogy kit fog eltalálni az elméleti cséphadaró és mekkorát fog ütni. Persze feleslegesen aggódtunk, ilyen szándékról szó nem esett. Arról annál több, hogy milyen fogalmi problémák áttekintését kerültük el (nagyjából valamennyit); a késő reneszánsz kiállítás – ebben voltam én érdekelt – éppenséggel a manierizmus fogalmának helytelen kezelése miatt lett némiképp elmarasztalva.⁸ Marosi Ernő megvédte a művészettörténet-írás jogát arra, hogy a manierizmussal mint saját stílusfogalmával dolgozzék. Magyar manierizmus persze nincs, nem is volt, mert azok a művek, amelyek ezt a reneszánsz és barokk között lebegő, finom, ambivalens stílusirányt képviselték, és amelyek a stílusfogalom bevezetését régen kiprovokálták, nem nálunk készültek. Kelet-Közép-Európa az itáliai és nyugat-európai késő reneszánsz és kora barokk művészet szomorú peremvidéke volt, Magyarország pedig, a maga hadszíntérré változott területével végképp marginalizálódott. Az irodalomtörténet-írásnak a hatvanas években divatossá vált manierizmus-fogalmával valóban érdemes volt szembenézni 2008-ban, mindez azonban a hazai művészettörténet-írást nem érintette. Bár Klaniczay Tibor karizmatikus tudós személyiség volt, hiányzó műalkotásokat ő sem tudott teremteni, művészeti korszakot meg pláne nem. (Erre nem is törekedett.) Ne foglalkozzunk most azzal, hogy Marosi Ernő kinél, mit tett akkor kritika tárgyává, csak a mi – le merjem-e még írni e szavakat? – késő reneszánsz kiállításunkra térek vissza. Volt Marosi cikkében – előadása végül önállóan, a *BUKSZ*-ban jelent meg – egy izgalmas bekezdés, amely a beltingi megkülönböztetésre, a kép és a művészet korszaka közötti váltásra vonatkozott. Arra figyelmeztetett, hogy nem vonta le senki az ebből fakadó következtetéseket.⁹

Marosi Ernő fogalmi problémákat firtató előadása – közel másfél évtizeddel később pontosan látjuk – sajnos pusztába kiáltott szó maradt. Fogalmi problémák korábban sem érdekelték különösebben a magyar művészettörténet régi anyagával foglalkozó kutatóit – a középkoros történészek közül is egyedül Szücs Jenőt, és az ő munkásságának sem lett folytatása –, és ha belegondolunk abba, hogy a tudományunk még mindig évszázados hiányokat igyekszik pótolni – topográfiai, emlékkataszterek, gyűjteményi katalógusok stb. még mindig hiányoznak –, akkor beláthatjuk, hogy az anyagfeltárás és -rögzítés érdekfeszítőbb és lukratívabb vállalkozás, mint fogalmi problémákkal küszködni. Én magam arra az egy – Beltingre vonatkozó – bekezdésre legalább megkíséreltem reflektálni, igaz, csak tíz évvel később, amikor – egyáltalán nem a fogalmi megvilágítás céljából – eddig kevésbé ismert és publikálatlan adatokkal próbáltam bővíteni a katolikus és a protestáns képhasználat 16–17. századi történetének hazai forrásapparátusát.¹⁰ Hosszabb tanulmány lett,

⁸ Az okot Ács Pál kitűnő cikke szolgáltatta: A későreneszánsz meglazult pillérei: sztoicizmus és manierizmus az irodalomban. *Mátyás király öröksége* 2008. i. m. I.: 36–50.

⁹ Marosi 2008. i. m. 346.

¹⁰ Mikó Árpád: De cultu imaginum. Adatok a felekezetek templomi képhasználatához a kora újkor Magyarországon. *Ige-idők. A reformáció 500 éve. I. Tanulmányok*. Szerk. Kiss Erika, Zászkaliczky



Marosi Ernő köszöntése a 70. születésnapján, háttérben Széphelyi György, Kollár Tibor és Mojzer Anna, az MTA Székházában

© MÉM – MDK, Tudományos Irrattár Irrattár

super Thema Regium, hogy a *Musikalisches Opfer* egyik tételének címét parafrázáljam ez alkalommal – tartassék bár a gesztus többszörösen is szemtelennek.

Marosi Ernő a fogalmi problémák tisztázását nem hirtelen ötlettől vezérelve sürgette. Kevesen ismerték, illetve ismerik ugyanis olyan alaposággal a hazai reneszánsz jelenségek késő középkori történetét, mint ő. Ekkorra már egész sorozatát publikálta a Mátyás- és Jagelló-kori reneszánsz emlékeit tárgyaló tanulmányoknak. Ezek talán kevésbé vannak szem előtt, de csupán azért, mert viszonylag kevesen foglalkoznak ezzel a témakörrel.

A probléma a nyolcvanas évekre nyúlik vissza, sőt, még régebbre. Vissza kell menni megint a kályháig: Balogh Jolán mindent átfogó magyar reneszánsz koncepciójáig, amely a nyolcvanas évekre reménytelenül elavult lett, de amelyet nem volt mivel felváltani. Feuerné Tóth Rózsa próbálkozott ezzel, de pályája fájdalmasan korán lezárult.¹¹ Akkor már egy ideje többen is vitatták egyes elemeit, sőt tartópilléreit is bontogatták óvatosan, de a Balogh Jolán alkotta, a harmincas években megfogalmazott reneszánsz kép átalakítását szisztematikusan Marosi Ernő végezte el. Már a kézikönyv gótikus kötetében voltak erre utalások.¹² Mátyás udvarának művészete átnyúlt a köthetáron (1470), és természetesen a gótikus hagyomány hangsúlyozása volt a cél, már csak Zsigmondtól indulva is. Vitéz János szerepének kiemelése ebben nem volt újdonság, annál inkább új volt Vitéz művelődési és politikai programjának interpretációja, elsősorban szövegek – Vitéz János és Janus Pannonius írásai – alapján. Mindez a Vitéz bukásáig terjedő időszakra vonatkozott, amely – mint erre a következő nagy tanulmány kitért – alig őrzött Mátyáshoz köthető, all'antica műveket.

A nagy, alapvető tanulmány, amely e tárgyban született, a *Korunk*ban jelent meg 1990 tavaszán, Kolozsvárt.¹³ Mátyás-emlékszám készült a nagy király halálának 500. évfordulójára, olyan szellemi kiválóságok írásaival, mint Jakó Zsigmond, Fügedi Erik vagy Tarnai Andor.¹⁴ Nem az ünnepi alkalom mondatja velem, hogy Marosi Ernőé korszakos jelentőségű cikk volt; diszkrét rejtőzködéséhez hozzá tartozik, hogy rendkívül csúnya küllemmel jelent meg. A *Korunk* akkor kezdett el magához térni, de csak szellemileg, mert a papír, a nyomás, a tipográfia még az éppen véget ért, legsötétebb Ceaușescu-idők szintjét reprodukálta. Némely bekezdését ma is alig lehet elolvasni, illusztrációk sehol, és magát a lapot is csak nehezen lehetett Budapesten beszerezni. Nagyon örültem, hogy sikerült, és valahányszor (sokszor) hivatkoznom kellett rá, mindig az eredetit – nem xeroxmásolatot vagy jegyzeteket – használtam. Mi volt ebben a cikkben annyira új?

Márton, Zászkaliczky Zsuzsanna. Budapest, 2019. 246–276.

¹¹ Ld.: Marosi Ernő: Feuerné Tóth Rózsa (1828–1985). *Ars Hungarica*, 14. 1986. 3–7.

¹² *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 1987. I.: 110–112.

¹³ Marosi Ernő: Mátyás király és kora a művészettörténeti irodalomban. *Korunk*, III. folyam, 1. 1990. 434–444.

¹⁴ Fügedi Erik: Mátyás királyról halálának 500. évfordulóján; Jakó Zsigmond: Mátyás király erdélyi társadalompolitikájáról; Tarnai Andor: Szóbeliség és írásbeliség a középkori Magyarországon. *Korunk*, III. folyam, 1. 1990. 416–425.; 426–433.; 492–499.

A tudománytörténet szigorú alapállásából teljesen újrafogalmazta Mátyás udvarának, korának művészettörténeti magyarázatát. Kiindulópontul a schallaburgi Mátyás király-kiállítás és annak budapesti bemutatója szolgált. A két nagyszabású kiállítás teljes panorámáját nyújtotta mindazon tudományos eredményeknek (és műtárgyaknak!), amelyeket Balogh Jolán gyűjtött össze, tárt fel és végül foglalt szintézisbe. Ez azonban csak az indítást adta, mert Balogh Jolán egész Mátyás-képe – beleértve a nagymonográfia három kötetét és a király ikonográfiáját, vagyis a nagy tudós szinte egész életművét – elmélyült kritikai elemzés tárgya lett. Egyben azoké a klasszikus művészettörténeti módszerek is (forráskritika, stíluskritika, ikonográfia), amelyek segítségével tudós elődünk fölépítette egy egész stíluskorszak – a magyar reneszánsz – képét. Balogh Jolán a 20. századi magyar művészettörténet-írás egyik legnagyobb alakja volt, és bár történeti konstrukciója rég a múlté lett, tanulmányai, monográfiái, és kiváltképp adattárjai ma is nélkülözhetetlenek.

A kritikai elemzés néhány évvel később folytatódott; a historiográfiai vizsgálódást az új interpretáció részletes kifejtése követte.¹⁵ A cím Mátyás király és kora művészetének áttekintését ígérte, és a szerző valóban a kor teljes szakirodalmának ismeretében, egyéni invencióval, abszolút eredeti módon végig is vitte. Különös jelentőséget tulajdonított a király nevelésének, amely izgalmas kérdés ma is, hiszen az itáliai reneszánsz, az újfajta antikizálás kiválasztása mindig magyarázatra vár, és persze benne van az is, hogy a személyiségnek a szakirodalom – Bonfini óta – oly nagy jelentőséget tulajdonított. Az udvari művészeti hagyományok szerepét is újraértékelte, a kapcsolatokat a Zsigmond-korral. A művészi ábrázolás nagyrebecsülésének hangsúlyozásában teret kaptak a humanista szövegek, s az, hogy a humanista stúdiók miképp függnek össze az új itáliai művészeti kapcsolatokkal. Erős nyomatékot kapott a késő gótikus művészet szerepe Mátyás udvarában, s ennek fölértékelése: a tétel úgy szól, hogy a Mátyás kori gótikus művészet éppen olyan új



Marosi Ernő Bernáth Marili köszöntésén,
az Akadémián, 2005-ben

© MÉM – MDK, Tudományos Irattár

¹⁵ Marosi Ernő: Mátyás király és korának művészete. A mecénás nevelése. *Ars Hungarica*, 21. 1993. 11–38.

volt a maga módján Budán, mint az itáliai reneszánsz, amelynek jelentőségét a korábbi irodalom túlhangsúlyozta. Nemcsak a hagyományos reneszánsz kép átértékelésének voltunk tanúi, hanem az új kutatások, jelesül Feuerné Tóth Rózsa humanizmusra vonatkozó eredményei szintetizálásának is. Ez tükröződött elsősorban a budai reneszánsz építkezések áttekintésében, a humanisták művészeti programjának beemelésében a narratívába. Végül Mátyás személyiségének a hazai hagyományban betöltött szerepe, vagyis ismét a historiográfiai megközelítés hangsúlyozása zárta a tanulmányt. A negyedszázaddal ezelőtt megfogalmazott írás mindig a Mátyás-kor alapirodalma lesz, amelynek részletei éppúgy inspiratívak, mint egésze.

Nem akarom itt Marosi Ernő valamennyi megnyilatkozását sorra venni, az újabb és újabb változatokat erre a nagy, „királyi” témára, csak szeretném érzékeltetni, hogy számára – és a mi szerencsénk – ez kétségkívül a lényeges problémák közé tartozik. Idegen nyelven is többször visszatért rá, 2007-ben például Firenzében, a Villa I Tatti reneszánsz konferenciáján (*Italy and Hungary*) tartott előadásában ismét a historiográfia dominált.¹⁶ Külön körüljárta a Mátyás-ikonográfia kérdéseit.¹⁷ Az előjáróban emlegetett reneszánsz évben, 2008-ban a Budapesti Történeti Múzeum Mátyás-kiállításának katalógusában az uralkodó műveltsége középkori vonásainak hangsúlyozására kapott felkérést,¹⁸ a Nemzeti Galéria katalógusában pedig a Mátyás utáni időszak áttekintését vállalta el és oldotta meg távolra mutatóan.¹⁹

Azt hiszem, egy ideje mindannyian ludasak vagyunk abban, hogy Marosi Ernő ennyi összefoglaló tanulmányt ír. Évtizedek óta ilyesmikre szoktuk ugyanis felkérni: írjon vezértanulmányt, áttekintést, kitekintést és így tovább. Szisztematizálja, amit odakazlazunk neki. Mindig kisegíti, aki hozzá fordul, és aki rendes kötet szerkesztőként vizionál valamit, mindig megkapja, amit kér, és benne persze valami meglepőt, újat is. Túpontos fogalmazásban.

Mindez alakulhatott volna, alakulhatna azonban másként is. A különös műfajú könyvben, az *Európa színpadán* című kötetben, amelyet Marosi Ernő szerkesztett, s amely műalkotásokon át mutatja meg, mi mindennel járult hozzá Magyarország az európai örökséghez, a vezértanulmányokat szerencsés módon történészek írták.²⁰ Az egyes műveket, mintegy katalógustételekként viszont művészettörténészek mutatták be. A honfoglalástól a 16. század közepéig tartó időszak valamennyi darabját Marosi Ernő. Maradjunk a reneszánsznál; szép számmal válogatott be tradicionálisan ide-

¹⁶ Ernő Marosi: *Risorgimento e Rinascimento in Ungheria. Italy & Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*. Ed. by Péter Farbaky, Louis Waldman. Milano, 2011. 5–42.

¹⁷ Marosi Ernő: Az érem vonzereje. Megjegyzések a humanista reprezentáció hagyományához Magyarországon. *Soproni Szemle*, 62. 2008. 238–249.

¹⁸ Marosi Ernő: Mátyás, a középkori ember. Gótika és reneszánsz. *Hunyadi Mátyás, a király* 2008. i. m. 113–127.

¹⁹ Marosi Ernő: Az Alpokon innen és túl. A reneszánsz látszólagos válaszüjtjai Magyarországon 1500 körül és után. *Mátyás király öröksége* 2008. i. m. II.: 9–23.

²⁰ *Európa színpadán. Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai közösség eszméjéhez*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 2009.

sorolt darabokat, főműveket. Bekerült például a Philostratus-corvina (1489–1491),²¹ a Sodalitas Litteraria Danubiana aranycsészeje (1508),²² a nyírbátori stallum (1511),²³ a Missale Zagrabiense Patrona Hungariae-metszete (1511)²⁴ vagy Lázói János (1448–1523) telegdi főesperes síremléke a Santo Stefano Rotondóban.²⁵ Miniatur esszék, óriási háttértudással megírva; annak is újat mondva, aki egyébként alaposan beleásta magát az egyes művek történetébe. Csak saját példáimat hozom fel ismét: a Corvina történetéhez feltétlenül elolvasandó a három könyves tétel (a Thuróczy-kronika, a Philostratus- és a bécsi Ptolomaeus-kódex);²⁶ és amikor hozzáfogtam a nyírbátori stallumról szóló tanulmányomhoz, a terjedelmes szakirodalom írásai közül ebben a másfél oldalas tételben találtam a legtöbb újdonságot, innét merítettem ötleteket és főképp bátorságot, hogy akár teljesen fel is forgathatom a hagyományos magyarázatot.

Marosi Ernő reneszánszra vonatkozó összes kutatásai talán arra az egyszerű lélekre valló ideámra is megnyugtató igazolást adnak, hogy legalább két útja van a régi történetek újraírásának: az egyik lehet a fogalmi tisztázás, ehhez azonban tudni kell a fogalmak nyelvén beszélni. A másik az egyes művek kutatása: az új alkotások, új források felfedezése, s azután – szerencsés esetben – interpretációjuk automatikusan átírja, vagy újraírja a narratívát. Az erdélyi reneszánsz esetében ez a szemünk előtt zajlott le néhány évtized alatt: Kovács András, majd tanítványai csapata újra feltérképezte ezt az elsüllyedt világot, és így került csendesesen a tudománytörténet panoptikumába Balogh Jolán – a maga idejében tisztességgel végig gondolt, de részrehajló és prekonceptiózus – erdélyi reneszánsza.²⁷ Legalább két út van tehát, ezzel biztatom magam, és ha kell, másokat is. Akinnek csak az egyik, az egyszerűbb adatik meg, de szeretné a másikat is megérteni, még mindig reménykedhetik a Pünkösdi eljövételében.

²¹ Uo., 72–73.

²² Uo., 78–79.

²³ Uo., 82–83.

²⁴ Uo., 80–81.

²⁵ Uo., 90–91.

²⁶ Uo., 70–75.

²⁷ A szintézis: Kovács András: *Késő reneszánsz építészet Erdélyben*. Budapest-Kolozsvár, 2003., majd azóta folyamatosan megjelenő több cikke, köztük alapvető: *Képfaragók és dekorátorok a 17. századi Erdélyben. Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem és Régiségtárából*, II. Folyam, 11. 2006. 163–178.; *Épületek emlékezete. Nevezetes épületek Erdélyben*. Budapest, 2007. A tanítványok: *Liber discipulorum. Tanulmányok Kovács András 65. születésnapjára*. Szerk. Kovács Zsolt, Sarkadi Nagy Emese, Weisz Attila. Kolozsvár, 2011., valamint legújabban P. Kovács Klára: *A Szamos menti új vár. Szamosújvár a 16–19. században*. Budapest, 2019.

MAROSI ERNŐ 2010–2020 KÖZÖTT MEGJELENT MŰVEINEK BIBLIOGRÁFIÁJA¹

2010

[Amiről ez a könyv leginkább szól...] In: Csúri Ákos: *Arany, ember. Egy magyar világpolgár rendhagyó portréja*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2010. hátsó borító.

Diplomatie et représentation de la cour sous le règne de Lois le Grande de Hongrie. *La diplomatie des États angevins aux XIIIe et XIVe siècles*. Ed. Zoltán Kordé, István Petrovics. Roma-Szeged, Accademia d'Ungheria in Roma – Szegedi Egyetem, 2010. 187–197.

Fülep Lajos írásai – A magyar művészettörténet forrásai és annak koncepciója. *Enigma*, 17. 2010. No 63. 50–60.

Kőnig Frigyes várai. / Frigyes Kőnig's Castle. In: Kőnig Frigyes: *Historia picta castellorum. Erődítések és várak a Kárpát-medencében az őskortól a XIX. századig*. Budapest, Archaeolingua Alapítvány és Kiadó, 2010. 13–17., 19–23.

A középkori katedrális. Vázlatos összefoglaló. *Vallástudományi Szemle*, 6, 2010, 2. 57–62.

(Magyar) nemzet és (magyar) művészet. Kép és önkép a 19. században. Magyar Nemzeti Galéria, 2010. november 4. – április 3. [megnyitó] *Utóirat*, 10, 2010, 6. 39–41.

„Mindig haladni előre”. Lossonczy Tamás, 1904–2007. *Új Művészet*, 21, 2010, 1. 17–18.

Opponensi vélemény. Lővei Pál „Posuit hoc monumentum pro aeterna memoria

¹ A bibliográfiákat összeállította: Bardoly István

Előzmény: Bibliography of Ernő Marosi 1961–2010. *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. by Livia Varga, László Beke, Anna Jávör, Pál Lővei, Imre Takács. Budapest, Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, 2010. 13–53. (Bardoly István)

(Bevezető fejezetek a középkori Magyarország síremlékeinek katalógusához)” című akadémiai doktori értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 59, 2010, 2. 345–349.

Örökségünk címzettjei és feladói vagyunk. A középkori művészet és a gótika kutatója, Marosi Ernő hetvenéves. [beszélgetés – kérdező: Csordás Lajos] = *Népszabadság*, 2010. április 17. 17.

A pécsi román kori székesegyház narratív reliefjeiről. „*Ez a világ, mint egy kert...*” *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. Bubryák Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó, 2010. 549–564.

Spätromanische Denkmäler der Stiftermemorie in Ungarn. *Čechy jsou plné kostelů. Boemia plena est ecclesiis. Kniha k poctě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc.* Ed. Milada Studničková. Praha, Nakladatelství Lidové Noviny, 2010. 152–162.

A székesfehérvári Szűz Mária-prépostság romjai. Restaurálni, vagy konzerválni? *Új Művészet*, 21, 2010, 7. 8–13.

Szent Ágota magyarországi kultuszához. *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok*. Szerk. Kollár Tibor. A szerkesztő munkatársai: Bardoly István, Lővei Pál, Rostás Tibor. Budapest, Teleki Alapítvány, 2010. 756.

Zágráb, az internacionális gótika szobrászatának központja. *Építészet a középkori Dél-Magyarországon. Tanulmányok*. Szerk. Kollár Tibor. A szerkesztő munkatársai: Bardoly István, Lővei Pál, Rostás Tibor. Budapest, Teleki Alapítvány, 2010. 59–101., 756.

2011

Bemerkungen zum neuen Fund von Steinskulpturen aus dem Kloster Ercsi. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 52. 2011. 199–208.

Az ercsi monostor kőfaragványainak újabb leleteihez. *Művészettörténeti megjegyzések. Műemlékvédelem*, 55, 2011, 3. 196–204.

Az Európai Unió a várromok ellen? In *memoriam castri Diósgyőr?* *Műemlékvédelem*, 55, 2011, 2. 123–128.

Fülep Lajos: A magyar művészettörténelem föladata, a magyar művészettörténet-írás forrása és/vagy annak koncepciója. *Ars Hungarica*, 37, 2011, 2. 13–24.

A kassai Szent Erzsébet-templom reliefciklusa. *Művészettörténeti Értesítő*, 60, 2011, 2. 219–230.

Lege artis – Marosi Ernő véleménye a múzeumi egyesítésről és annak további összefüggéseiről. A beszélgetést készítette: Prékopa Ágnes.

http://artportal.hu/aktualis/hirek/lege_artis_marosi_erno_velemenye_a_muzeumi_egyesitesrol_es_annak_tovabbi_oesszefueggeseirol/

Megjegyzések az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet nemzetközi helyéről. *Ars Hungarica*, 37, 2011, 1. 16–30.

Neuere Veröffentlichungen zur Geschichte mittelalterlicher Kunst in Ungarn. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 52. 2011. 254–274.

[Opponensi vélemény] Takács Imre „A gótika recepciója a Magyar Királyságban II. András korában” című akadémiai doktori értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 60, 2011, 1. 158–163.

ornamentika (középkor és 16. sz.) *Magyar művelődéstörténeti lexikon LX. minden kor. ángyod térde – „Zsúpra aggnő”*. A főszerkesztő Kőszeghy Péter hatvanadik születésnapjára. Szerk. Bartók István et al. Budapest, rec. iti, 2011. 183–224.

A Pray-kódex húsvéti képsorához. *Szöveg – emlék – kép*. Szerk. Boka László, P. Vásárhelyi Judit. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó, 2011. 11–24.

Risorgimenti e Rinascimento in Ungheria. In: *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance. Acts of an International Conference, Florence, Villa I Tatti, June 6–8, 2007*. Ed. Péter Farbaky, Louis A. Waldman. Milan, Officina Libraria, 2011. 5–42.

Saints at home and abroad. Some observations on the creation of iconographic types in Hungary in the fourteenth and fifteenth centuries. *Promoting the saints. Cults and their contexts from late antiquity until the early modern period. Essays in honor of Gábor Klaniczay for his 60th birthday*. Ed. by Ottó Gecser, József Laszlovszky. Budapest, Central European University Press, 2011. 175–206.

Szépművészeti olvasztótégely. Miért bűn a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria „egyesítése”? *Magyar Narancs*, 2011. november 24. 50–51.

történeti kép + tudományos illusztráció. *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor*. Főszerk. Kőszeghy Péter. XII. Teutsch – vízjel. Budapest, Balassi Kiadó, 2011. 114–115., 159–160.

A túlélő. Levendel László gyűjteménye. *Új Művészet*, 22, 2011, 9. 6–7.

Veni, vidi – Winckelmann egyik következménye: a művészettörténeti modernizmus? (Radnóti Sándor: Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények) [rec.] *Buksz*, 23, 2011, 1. 72–76.

„Wahlverwandtschaften”. Nemzeti művészet-koncepciók és középkori művészet. „És az oszlopok tetején liliumok formáltattak vala” – *Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*. Szerk. Tóth Áron. Budapest, CentrArt Egyesület, 2011. 29–35.

A zágrábi Szent László-casula. II. Károly Róbert és Székesfehérvár. Szerk. Kerny Terézia, Smohay András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2011. 127–138.

2012

„Ami személyes, és ami szent.” Świerkiewicz Róbert 70 éves. *Balkon*, 2012, 5. 11–13.

Amour chevaleresque et salut dans deux peintures murales gothiques de Transylvanie. *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*. Ed. Rosa Alcoy et al. Paris, Picard, 2012. 705–714.

Az esztergomi érsekség reprezentációjának középkori dokumentumaihoz. *Laudator temporis acti. Tanulmányok Horváth István 70 éves születésnapjára*. Szerk. Tari Edit, Tóth Endre. Esztergom – Budapest, Balassa Bálint Múzeumért Alapítvány – Martin Opitz Kiadó, 2012. 141–151.

Gerevich László: a művészettörténettől a régészetig – és vissza. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 37. 2012. 205–214.

A gótikus udvari művészet kérdése és II. András. II. András és Székesfehérvár. Szerk. Kerny Terézia, Smohay András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2012. 174–189.

Inspiratio. Rezeption. Böhmische Buchmalerei des 14. und 15. Hrsg. von Susanne Rischpler und Maria Theisen. Purkersdorf, Hollinek, 2012. (Codices manuscripti. Supplementum, 6) [rec.] *Umění*, 60, 2012, 5. 425–427.

A motívumtól a képig. A magyar modernizmus festői nyelvének kialakulása. *Új Művészet*, 23, 2012, 5. 4–6.

[Opponensi vélemény] Havasi Krisztina „A középkori egri székesegyház az 1200-as évek elején. Király, püspökök és újjáépülő székesegyházak a korabeli Magyarországon” című doktori PhD értekezésének vitája. *Művészettörténeti Értesítő*, 61, 2012, 1. 157–161.

Társasház. Kerekasztal-beszélgetés a magyar kulturális örökség védelméről. [beszélgetés – kérdező: Hanthy Kinga] *Magyar Nemzet*, 2012, augusztus 18. 30–31.

Zsigmond-kor művészete. *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor*. Főszerk. Kőszeghy Péter. XIII. Vizkeleti-kódex – Zsombori. Pótlás. Budapest, Balassi Kiadó, 2012. 306–309.

2013

100 éve született Entz Géza. [Magyar Örökség díj átadása alkalmával elhangzott laudáció] *Magyar Szemle*, 22, 2013, 9/10. 122–124.

Beváltja-e a Szépművészeti Múzeum Cézanne és a múlt viszonyát feldolgozó kiállítása a címével keltett várakozásokat? Válasz egy körkérdésre. *Múzeumcafé*, 7, 2013, 1. No 33. 29–30.

Bevezető emlékeztetés a művészeti akadémiák történeti helyére. *Húsz év. A Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia története*. Öszeáll. és szerk. Ferch Magda. Budapest, Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, 2013. 17–27.

Centrumok és perifériák a középkori festészetben. Az erdélyi falfestészet újabb példái. *Ars Hungarica*, 29, 2013. Suppl. 11–19.

Entz Géza és a magyar középkori építészettörténet-kutatás műhelyei a második világháború előtt és után. *Műemlékvédelem*, 57, 2013, 3. 141–152.

Az esztergomi Porta-Speciosa. *István a szent király. Tanulmánykötet és kiállítási katalógus Szent István tiszteletéről halálának 975. évfordulóján*. Szerk. Kerny Terézia, Smohay András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegye, 2013. 326–327.

Figurális ívbéllet-díszű román kori kapuzatok erdélyi szász emlékcsoportja. *A szórvány emlékei*. Szerk. Kollár Tibor. A szerkesztő munkatársai: Áment Gellért, Bardoly István. Budapest, Teleki László Alapítvány, 2013. 9–57.

A halottak élén. Major János kiállítása. *Új Művészet*, 24, 2013, 4. 28–32.

Honora – Adora. A veleméri Vera icon felirata. *Kő kövön = Stein auf Stein. Dávid Ferenc 73. születésnapjára = Festschrift für Ferenc Dávid*. I–II. Szerk. Szentesi Edit, Mentényi Klára, Simon Anna. Budapest, Vince Kiadó, 2013. I.: 453–458.

A középkor művészettörténete. *Ars Hungarica*, 39, 2013, 4. 478–487.

A létező Szent korona mitizálása. *Mítoszaink nyomában*. Szerk. Kovács Kiss Gyöngy. Kolozsvár, Komp-Press – Korunk, 2013. 37–55.

A magyar művészettörténet-tudomány helyzete 1996–2011. *Ars Hungarica*, 39, 2013, 3. 409–423.

Művelés, írás, tudomány – a művészettörténet-tudomány helyzete 1996–2011. *Buksz*, 25, 2013, 3. 233–244.

The origins of art history in Hungary. *Journal of Art Historiography*, 8. 2013. 20 p. <http://arthistoriography.wordpress.com/peer-review-process/>

Praxis, Literatur, Wissenschaft. Zustand und Aussichten der ungarischen Kunstgeschichte, 1996–2011. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 54. 2013. 151–170.

A „replikáció” fogalma és jelentősége a középkori művészetben. *Ars Hungarica*, 39, 2013, 2. 153–162.

Restoration as an expression of art history in nineteenth-century Hungary. *Manufacturing Middle Ages. Entangled history of medievalism in nineteenth-century Europe*. Ed. by Patrick J. Geary, Gábor Klaniczay. Leiden, Brill, 2013. 159–187.

A romanika Magyarországon. Budapest, Corvina, 2013. 174 p. (Stílusok – korszakok)

Die Skulpturen von Buda im europäischen Kontext. *Das Konstanzer Konzil 1414–1418. Große Landesausstellung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*. I–II. Hrsg. von Karl-Heinz Braun. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013/2014. I. 2013.: 175–181.

„Spirít ubi vult, flat”. Pócs Dániel: A Didymus-corvina. Hatalmi reprezentáció Mátyás király udvarában. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2012. [rec.] *Buksz*, 25, 2013, 4. 302–307.

Szakál Ernő. Megnyitóbeszéd a Szakál Ernő életútja – Szakál Ernő életműve című kiállításon : Sopron, Lábasház 2013. szeptember 20. *Műemlékvédelem*, 57, 2013, 6. 414–417.

A történelem, mint a reformszándék kifejeződése. *Credo*, 19, 2013, 3. 93–96.

2014

László Beke Turns Seventy. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 55. 2014. 229–238.

Cuius eat imago haec (Mt 22,20). Fej vagy írás a művészettörténetben. *A kép – sokféle nézetben*. Szerk. Bálint Csanád. Budapest, MTA, 2014. 105–110.

Derűre ború? Művészettörténeti megjegyzések. *Élet és Irodalom*, 2014. május 23. 3–4.

Derűre ború? Művészettörténeti megjegyzések. *Történelem és emlékezet. Egy akadémiai ülészek előadásai*. Szerk. Hunyady György, Török László. Budapest, Kossuth Kiadó, 2014. 74–88.

Életmódja: építész, avagy: Ybl Miklós, az Akadémia bizalmi építésze. *Ars Hungarica*, 40, 2014, 4. 467–473.

Az esztergomi palotakápolna rekonstrukciójának mintakép-szerepe a magyar műemlékvédelemben. *Díszítő-, Építő-, Mű-, Terméskő*, 16, 2014, 2. 10–18.

Kerekasztal-beszélgetés a reneszánszról. Ács Pál, Boros Gábor, Horkay Hörcher Ferenc, Marosi Ernő. Kossuth Klubban 2014. március 11.

https://www.academia.edu/8301316/Kerekasztal-besz%C3%A9lget%C3%A9s_a_renesz%C3%A1nszról

Kölcsönös megvilágosodás. Somfai Lászlónak szeretettel. *Muzsika*, 57, 2014, 8. 3–4.

Lebensweise: Architekt, oder: Miklós Ybl, Vertrauensarchitekt der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Einleitung zu der wissenschaftlichen Konferenz und der Kabinettausstellung in der Kunstsammlung der Akademie anlässlich des 200. Geburtstag von Miklós Ybl, gehalten am 8. April 2014. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 55. 2014. 143–158., ill.

Szabó Júlia: *Utak és tanulások. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák*. Vál, szerk., utószó és életrajz: Marosi Ernő. Budapest, Balassi Kiadó, 2014. 615 p., 16 képtábla

Sinkó Katalin (1941–2013). *Ars Hungarica*, 40, 2014, 4. 644–652.

Széphelyi Frankl György 1949–2014. *Holmi*, 26, 2014, 6. 742–744.

Szintizta voluntarizmus. Beszélgetés Marosi Ernővel. [kérdőző: Mélyi József] *Mozgó Világ*, 40, 2014, 12. 29–34.

Tóth Melinda (1939–2012). *Ars Hungarica*, 40, 2014, 3. 440–452.

2014

A bécsi művészettörténeti iskola magyar kapcsolataihoz. *Wilde János és a bécsi iskola II.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 21. 2015. No 84. 5–22.

Bly és az MTA. *Enigma*, 21. 2015. No 82. 149–150.

Dél-dunántúli hímes templomokról. Zentai Tünde: A Dél-Dunántúl hímes templomai. Pécs, Pro Pannonia Kiadó Alapítvány, 2014. 382 p. [rec.] *Etnographia*, 126, 2015, 2. 306–309.

Előszó Bollók Ádám formatörténeti tanulmányaihoz. In: Bollók Ádám: *Ornamentika a 10. századi Kárpát-medencében. Formatörténeti tanulmányok a magyar honfoglalás kori díszítőművészethez.* Budapest, MTA BTK Régészeti Intézet, 2015. XIX–XXIV.

„Az ember azt gondolná, hogy a középkor úgysem érdekel senkit, azért aztán a tökéletes szabadság terepe lehet.” [beszélgetés – kérdező: László Ágnes] *Értékteremtők 2015.* Szerk. László Ágnes. Budapest, Kossuth Kiadó, 2015. 12–35.

„Fénylik a mű nemesen”. A gótikus templomépület fényességének értelmezései. *Új Művészet*, 24, 2015, 4. 4–9.

A hely szelleme. A 20. század magyar művészete – Szentendréről. *Huszonöt év Új Művészet. Tanulmányok, interjúk, szemelvények.* Szerk. Patai Gábor, P. Szabó Ernő, Rudolf Anica. Budapest, Új Művészet, 2015. 222–224. [*Új Művészet*, 14, 2003, 2. 8–9. megjelent írás újraközlése]

Két etűd. 2015: Csontváry utazása, Esztergom nagy műtete. *Jelenkor*, 58, 2015, 7/8. 837–844.

Kronstädter Paramente. Evelin Wetter: Liturgische Gewänder in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen. Bd. 1. Katalog. Riggisberg, 2015. [rec.] *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 56. 2015. 355–374.

Zu den Landschaften der Ungarischen Bilderchronik (Budapest, Széchényi Nationalbibliothek, Cod.lat. 404). *Setkávání. Studie o středověkém umění věnované Kláře Benešové.* Eds. Jan Chlíbač, Zoë Opačič. Praha, Artefactum, 2015. 249–266.

Lővei Pál – laudáció. Elhangzott a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat

2015. március 23-án tartott éves közgyűlésén az Ipolyi-érem átadása alkalmából. *Műemlékvédelem*, 59, 2015, 1. 59–61.

A magyar Anjouk és Zsigmond király felségpecsétjei. *Ars Hungarica*, 41, 2015, 2. 134–158.

Mesteremberek. *Credo*, 21, 2015, 1. 18–19.

Művészet a királyi udvarban és udvari művészet az ország középkori közepén. *In medio regni Hungariae. Régészeti, művészettörténeti és történeti kutatások „az ország közepén”*. Szerk. Benkő Elek, Orosz Krisztina. Budapest, MTA BTK Régészeti Intézet, 2015. 29–77.

Nemzeti kulturális intézményeink a fővárosban. *Városliget, város, vár. Mindent a maga helyén. Tanulmánykötet a Városligetről. A Magyar Urbanisztikai Társaság 2014-ben és 2015-ben a Városligetről rendezett konferenciáinak előadása és a témához kapcsolódó más előadások és cikkek*. Szerk. Körmendy Imre, Schneller István. Budapest, Magyar Urbanisztikai Társaság, 2015. 115–121.

[Nyilatkozat] In: Hamvay Péter: Túl mélyre ástak volna. A bonyhádi templomrom sorsa. *Magyar Narancs*, 2015. október 29. 14–15.

Recepció, önreflexió, művészettörténet. *A történész műhelye*. Szerk. Kovács Kiss Gyöngy. Kolozsvár, Komp-Press – Kiadó Korunk, 2015. 137–149.

Történetiség nélkül nincs művészet. *Huszonöt év Új Művészet. Tanulmányok, interjúk, szemelvények*. Szerk. Pataki Gábor, P. Szabó Ernő, Rudolf Anica. Budapest, Új Művészet, 2015. 88–89.

La vigilia del Rinascimento. Boskovits Miklós a magyar hagyomány és az egyetemes művészettörténeti problematika között. *Ars Hungarica*, 41, 2015, 3. 294–300.

„Vajon s mikor leszön jó Budában lakásom?” *Városliget, város, vár. Mindent a maga helyén. Tanulmánykötet a Városligetről. A Magyar Urbanisztikai Társaság 2014-ben és 2015-ben a Városligetről rendezett konferenciáinak előadása és a témához kapcsolódó más előadások és cikkek*. Szerk. Körmendy Imre, Schneller István. Budapest, Magyar Urbanisztikai Társaság, 2015. 123–126.

2016

„Elmes funkcionális” és „a dolgok pászentosságának elve”. Egy művészettörténész megjegyzései. *Enigma*, 28. 2016. No 89. 132–137.

Forradalom előtt, 1945–56. A Képzőművészeti Egyetem kiállítása, 2016. október. *Élet és Irodalom*, 2016. október 28. 9.

Kassai kincsek. Válogatás a kassai Kelet-szlovákiai Múzeum gyűjteményéből. *Új Művészet*, 25, 2016, 7. 30–33.

„Ki a fene megy ezután a Várba?” Marosi Ernő művészettörténésszel Rádai Eszter készített interjút. *Élet és Irodalom*, 2016. április 15. 6–7.

Magyar Nemzeti Múzeum, nemzeti múzeumok. *Muzeumcafé*, 10. 2016. No 52. 72–87.

Művészet Mátyás király és Gerevich Tibor udvarában. Jeges Ernő képe a szentendrei múzeumban. *Művészet és mesterség. Tisztelgő kötet R. Várkonyi Ágnes emlékére*. Szerk. Horn Ildikó et al. Budapest, L'Harmattan, 2016. II.: 485–516.

„Orvos, magadat gyógyítsd!” (Lk. 4,23). *Élet és Irodalom*, 2016. december 9. 3.

A pécsi székesegyház és a magyarországi romanika művészete. *Echo simul una et quina. Tanulmányok a pécsi székesegyházról. Tóth Melinda tiszteletére*. Szerk. Heidl György, Raffay Endre, Tüskés Anna. Pécs, Kronosz Kiadó, 2016. 121–150.

Szakács, Béla Zsolt: The visual world of the Hungarian Angevin Legendary. Budapest, CEU, 2016. [rec.] *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 57. 2016. 195–200.

Visszaemlékezni mit ér? Megjegyzések négy évtized műemléki szövegeihez. *Műemlékvédelem*, 60, 2016, 5/6. 383–387.

2017

„Esztergom II.” A 12. századi Szent Adalbert székesegyház a művészettörténetben. *Metropolis Hungariae*. Szerk. Hegedűs András. Esztergom Budapesti Főegyházmegye Prímási Levéltára, Esztergom 2017. 70–95. (Strigonium Antiquum VIII.)

Forradalom előtt, 1945–56. *Forradalom előtt. A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között*. Szerk. B. Majkó Katalin. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2017. 9–15.

A lutheri reformáció mint művészettörténeti probléma. A stílustörténettől a képtörténetig. *Credo*, 23, 2017, 1/2. 5–17.

<https://www.youtube.com/watch?v=8vlaCongXi8>

Márvány, homokkő, interdiszciplinaritás. *Interdiszciplinaritás. Archeometriai, régészeti és művészettörténeti tanulmányok. Tóth Mária tiszteletére.* Szerk. Ridovics Anna, Bajnóczi Bernadett, Dági Marianna, Lővei Pál. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum – Szépművészeti Múzeum, 2017. 87–98.

Restauráció és művészettörténet. *Építés- Építészettudomány*, 45, 2017, 1/2. 1–18.

Die restaurierte Geschichte. Denkmalpflege, Museumstätigkeit und Rekonstruktion in Ungarn seit 1990. *Geschichte bauen. Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute.* Hrsg. Arnold Bartetzky unter Mitarbeit von Madlen Benthin. Köln, Böhlau, 2017. 291–322.

Tímár Árpád (1939–2017). *Ars Hungarica*, 43, 2017, 2. 153–154.

Az utaknak időnként el kell válniuk. Beszélgetés Bernáth Mária és Tímár Árpád művészettörténészekről [Marosi Ernővel és Pataki Gáborral – kérdező: András Gábor]. *Műértő*, 20, 2017, 12 = 21, 2018, 1. 9.

2018

[Ajánló az olvasónak]. In: Ziegler Ágnes: *A brassói Fekete templom – reformáció és renováció. Felekezeti, városi, rendi csoportidentitás kifejeződése egy újjászülető épületben.* Budapest, Evangélikus Országos Múzeum – Martin Opitz Kiadó, 2018. – borító fülszöveg

Az aracci templom, kortársai között. *Aracs. A Pusztatemplom múltja és jövője=Arača. Prošlost i budućnost crkve u pustari.* Szerk. Biacsi Karolina, Raffay Endre, Tüskés Anna. Újvidék, Forum, 2018. 19–45., 46–61.

The Coronation Mantle of the Hungarian Kings, Originally Chasuble of King Stephen I and Queen Gisella (Pls. 32–34). *The Art of Medieval Hungary.* Ed. by Xavier Barral i Altet, Pál Lővei, Vinni Lucherini, Imre Takács. Roma, viella, 2018. 347–349.

Az esztergomi palotakápolna figurális oszlopfője. *Hadi és más nevezetes történetek. Tanulmányok Veszprémy László tiszteletére.* Szerk. Kincses Katalin Mária. Budapest, 2018. 325–335

Az egész kulturális hagyományhoz való viszony. A művészet és Szilágyi János György a múzeumban. + Legbőlcsebb az Idő. Szilágyi János György köszöntése. In: Szilágyi János György: *Örvények fölé épülő harmónia.* I. Interjúk, dokumentumok, levelek. Budapest, Gondolat Kiadó – Szépművészeti Múzeum, 2018. I.: 415–417. és 465–468. [újraközlés]

The Holy Crown of Hungary: The „Crown of Saint Stephen”. *The Art of Medieval Hungary*. Ed. by Xavier Barral i Altet, Pál Lővei, Vinni Lucherini, Imre Takács. Roma, Viella, 2018. 351–354.

The Illuminations of the Chronicle. *Studies on the Illuminated Chronicle*. Ed. by János M. Bak, László Veszprémy. Budapest, Central European University Press, 2018. 25–110.

Die Kathedrale „Esztergom II”. Der Bau der St. Adalbertskathedrale im 12. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 59. 2018. 69–142.

Kőfaragók, kőfaragójelek, Horváth Henrik. *Enigma*, 25. 2018. No 96. 60–70.

Lepold Antal levelezése az esztergomi vár feltárásáról 1934–1938. *Enigma*, 25. 2018. No 96. 5–29. [társszerzők: Bardoly István, Markója Csilla]

A lutheri reformáció mint művészettörténeti probléma. *A lutheri reformáció 500 éves öröksége*. Szerk. Fabiny Tibor. Budapest, Luther Kiadó, 2018. 41–60.

Neues zu den Insignien der Republik Ungarn. Tóth, Endre: A magyar Szent Korona és a koronázási jelvények [Die Heilige Krone und die Krönungsinsignien von Ungarn]. [rec.] *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 59. 2018. 319–329.

A művészettörténet-írás kezdetei. + A művészettörténet mint tudomány. *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. Szerk. Papp Júlia, Király Erzsébet. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont – Osiris Kiadó, 300–303., 483–486.

Takács Imre: A francia gótika recepciója Magyarországon II. András korában. Balassi Kiadó, Budapest 2018. [rec.] *Művészettörténeti Értesítő*, 67, 2018, 2. 305–311.

Two Centuries of Research, from the Austro-Hungarian Monarchy to the Present. *The Art of Medieval Hungary*. Ed. by Xavier Barral i Altet, Pál Lővei, Vinni Lucherini, Imre Takács. Roma, Viella, 2018. 29–40.

2019

Dávid Ferenc (1940–2019). *Ars Hungarica*, 45, 2019, 1. 143–147.

Kortársak: gyűjtők – művészek [kiállításmegnyitó, Budapest Galéria, 2014. december 18.] *Ars Hungarica*, 45, 2019, 2. 370–372.

A Magyar Tudományos Akadémia és a műemlékvédelem. *Magyar Tudomány*, 180, 2019, 10. 1560–1568.

Márta + Péter = 160. [Elhangzott Kovalovszky Márta és Kovács Péter köszöntésén a székesfehérvári Csók István képtárban, 2019. szeptember 7-én.] *Élet és Irodalom*, 2019. szeptember 20.

Miasszonyunk életveszélyben. [Párizs, Notre-Dame] *Élet és Irodalom*, 2019. május 3. 3.

Some remarks on a fragmentary capital from the monastery of Bizere. *Annales Universitatis Apulensis. Series Historica. Special Issue*, 2015. [2019!] 281–300.

„Szent helyedet kedvelem” – A késő középkori művészet hagyatéka a magyarországi reformáció korszakában. *Ige-Idők. A reformáció 500 éve. I. Tanulmányok*. Szerk. Kiss Erika, Zászkaliczky Márton, Zászkaliczky Zsuzsanna. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2019. 236–245.

Tóth Sándor emlékére. Zárszó helyett: Utószó. *Művészettörténeti tanulmányok Tóth Sándor emlékére*. Szerk. Takács Imre. Budapest, Martin Opitz Kiadó, 2019. 193–194.

[Visszaemlékezés] In: A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött Szentendrei Képtár, 2019. szeptember 20. – 2020. január 09. Rendezte: Árvai Mária, Véri Dániel. <https://www.youtube.com/watch?v=a785hClydE> és https://www.artmagazin.hu/articles/interju/raharaptunk_es_szemermetlenül_megin_dult_a_lopas_kulonosen_mikor_kiderult_hogy_a_franciak_nem_fogjak_uldozni_mindezt

A *voyage sentimental*től a műemlékvédelmi terv- és fotótárákig. *Élet és Irodalom*, 2019. január 25. 8–9.

2020

Alumni Staféta – Marosi Ernő [beszélgetés]. [ELTE Alumni Központ], 2020. január 20. <https://www.alumni.elte.hu/article/alumni-stafeta-marosi-erno/20/01/2020/399>

Az elmúlt években feltárt középkori freskók új világot nyitnak meg a kutatók előtt. *Vasárnap*, 2020. április 25. [beszélgetés – kérdező Tóth Gábor] <https://vasarnap.hu/2020/04/25/freskok-marosi-erno>

Honfoglaló eleink művészetéről, a tarsolylemezekről a Szent László-legendáig. *Vasárnap*, 2020. február 8. [beszélgetés – kérdező Tóth Gábor] <https://vasarnap.hu/2020/02/08/honfoglalo-eleink-muveszeterol-a-tarsolylemezektol-a-szent-laszlo-legendaig/>

[Hozzászólás] Egy múzeum nem légvédelmi üteg, hogy titkolni kelljen a költöztetését. Kerekasztalbeszélgetés Marosi Ernő, Matskási István, Mélyi József, Papp Gábor, Podani János részvételével. Akadémiai Dolgozók Fóruma [KKDSZ], 2020. február 20.

https://index.hu/kultur/2020/02/20/egy_legvedelmi_uteg_athelyezesnel_indokolt_a_titkolozas_egy_kozgyujtemeny_eseteben_nem/

Fénylik a mű nemesen. Válogatott írások a középkori művészet történetéről. I-III. Budapest, Marin Opitz Kiadó, 2020. (megjelenés előtt)

„Interjúk / Interviews: Marosi Ernő / Ernő Marosi”. *A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött = The Great Book Theft. French Book Exhibition Behind the Iron Curtain.* Szerk / Ed. Árvai Mária, Véri Dániel. Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum, 2020. (megjelenés előtt)

PÓTLÁSOK MAROSI ERNŐ 1961–2010 KÖZÖTT MEGJELENT MŰVEINEK BIBLIOGRÁFIÁJÁHOZ¹

Anyanyelvtől független kapocs. Beszélgetés Marosi Ernővel a nemzeti művészetről. [beszélgetés – kérdező: Bán András] *Magyar Nemzet*, 1988. július 12. 7.

művészettörténet. *Magyar Nagylexikon*. 13. Mer-Nyk. Főszerk. Bárány Lászlóné. Budapest, Magyar nagylexikon Kiadó, 2001. 420–422.

Marosi Ernő művészettörténész, az MTA alelnöke. [beszélgetés – kérdező: Jakabffy Éva] *IPM*, 5, 2006, 7. 32–38.

„Qui me plasmasti”. *Granum veritatis – Az igazság magva. Ünnepi kötet Jelenits István 75. születésnapjára*. [Megjelent: kézirat gyanánt 3 példányban] Szerk. Horkay Hörcher Ferenc, Zsávolya Zoltán. Piliscsaba, PPKE BTK Esztétikai Tanszék, 2007. 62–65. <https://btk.ppke.hu/db/03/92/m00001392.pdf>

Ricordi ungheresi e/o monumenti artistici. *Rivista di Studi Ungheresi*, NS 6. 2007. 191–199.

Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490. [kiállítás megnyitó] *Élet és Irodalom*, 2008. április 4. 17.

Magyar Tudományos Akadémia. *Les académies en Europe au XXI^e siècle. Rencontre des académies européennes, les 21, 22 et 23 octobre 2007, II. Contributions des académies*. Paris, Institut de France, 2008. 111–113.

Vigyázó Ferencnek (1874–1928), a Magyar Tudományos Akadémia jótevőjének emlékezete. *A Podmaniczky-Vigyázó család és a Magyar Tudományos Akadémia*. Szerk. Papp Gábor György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2008. 7–8.

¹ Bibliography of Ernő Marosi 1961–2010. *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. by Livia Varga, László Beke, Anna Jávör, Pál Lővei, Imre Takács. Budapest, Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, 2010. 13–53. (Bardoly István)

Drozdik Orshi: Un chandelier Marie Therèse – Kiscelli Múzeum, Templomtér (kiállításhely) 2009. <https://artportal.hu/magazin/marosi-erno-drozdik-orshi-un-chandelier-marie-therese-kiscelli-muzeum-templomter-kiallitasnyito/>

Képzőművészet az Akadémián. *Hommage à Kosáry Domokos*. Szerk. Ferch Magda, Ormos Mária. Budapest, Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, 2009. 142–148.

Lossonczy Tamás (1904–2009). *Hét Hárs*, 8, 2009, 4. 47–48.

Megjegyzések a kultúráról. *Eszmecsere. Művészek, tudósok és politikusok a magyar kultúráról*. Szerk. Molnár Mária. Budapest, Polgári Magyarországért Alapítvány – Praesens, 2009. 23–28.

National monument and museum affairs. *The Austro-Hungarian monarchy revisited*. Ed. András Gerő. New York, ColumbiaUniversity Press, 2009. 85–111.

rotunda. *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor*. Főszerk. Kőszeghy Péter. X. reneszánsz – Szeben nyomdászata. Budapest, Balassi Kiadó, 2010. 163–167.

VÁLOGATÁS A MAROSI ERNŐRŐL SZÓLÓ IRODALOMBÓL

Akadémiai tagajánlás 1993. *Magyar Tudomány*, 37, 1992, 12. T 15.

Akadémiai tagajánlás 2001. *Magyar Tudomány*, 45, 2000, 12. T 11-12.

Bernáth László: Szobrok Budán. *Népszava*, 2009. június 5. 6.

Entz Géza Antal: Marosi Ernő és a magyar műemlékvédelem. *Műemlékvédelem*, 54, 2010, 2. 69-81.

Entz, Géza Antal: Ernő Marosi and the Protection of Hungarian Historic Monuments. *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. by Livia Varga, László Beke, Anna Jávör, Pál Lővei, Imre Takács. Budapest, 2010. 107-126.

Hetényi Ágnes: Szobor a Rooseveltt téren 2006-ból. Marosi Ernő 70 éves. *Élet és Irodalom*, 2010. április 9. 8.

Kerekasztal a hetvenéves Marosi Ernővel. *Magyar Hírlap*, 2010. április 20. 18.

Kovalovszky Márta: A szem és a szó. Marosi Ernő és a modern művészet. *Mozgó Világ*, 36, 2010, 7. 92-97.

Kovalovszky, Márta: The Eye and the Word: Ernő Marosi and Modern Art. *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. by Livia Varga, László Beke, Anna Jávör, Pál Lővei, Imre Takács. Budapest, 2010. 127-136.

Markója Csilla: „Csak egy Marosihoz fűzött lábjegyzet”. *Marosi Ernő*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. No 61. 2009. [2010!] 5-22.

Mojzer Miklós: A kapitány. *Marosi Ernő*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. No 61. 2009. [2010!] 26-27.

Radnóti Sándor: Marosi Ernő 80. *Élet és Irodalom*, 2020. április 17.

Sinkó, Katalin: The Marosi Files: from „Progressive Traditions” to „Multiplicity of

Viewpoints.” *Bonum et pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. by Livia Varga, László Beke, Anna Jávör, Pál Lővei, Imre Takács. Budapest, 2010. 55–106.

Somorjay Sélysette: A „civilizált nemzet”mérceje. Marosi Ernő és a magyar műemlékvédelem. *Marosi Ernő*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. No 61. 2009. [2010!] 128–140.

Takács Imre: Hermész vagy Zeusz? Marosi Ernő 70 éves. *Új Művészet*, 20, 2010, 8. 6–7.

Rényi András

A DRAMATURGIAI
MEGKÜLÖNBÖZTETÉSADALÉKOK A REMBRANDTI KÉPSZÍNPAD SZINTAXISÁNAK
KÉRDÉSÉHEZ

Az itt következő szöveg egy nagyobb tanulmány részlete, amely egyelőre A jelenlét alakzatai munkacímet viseli és alcíme szerint „egy ‘Rembrandt-dramatológia’ vázlata”. Célom az, hogy a holland mester bibliai, mitológiai és történeti tárgyú elbeszélő képein [historien] egy a képzőművészetek történetében kifejezetten atipikusnak mondható szcenografikus-dramaturgi észjárás konzekvens érvényesülését mutassam ki. Az a munkahipotézisem, hogy a korai Rembrandt sikerült állóképei voltaképp teljes értékű drámának tekintendők: ennek megfelelően narrációjuk immanens logikáját egyenesen Arisztotelész Poétikájából, illetve epikus diegészis és drámai mimészis ott kifejtett fundamentális megkülönböztetéséből kiindulva kell megközelítenünk. Az alcímbe foglalt bizzarr neologizmust is az indokolja, hogy olyasmiről van itt szó, ami a képi elbeszéléskutatás ill. a képnarratológia bevett kategóriái segítségével egyszerűen nem közelíthető meg. A művészettörténet-írás ma leginkább kurrensnek számító kézikönyve,¹ a Robert S. Nelson és Richard Schiff szerkesztette *Critical Terms for Art History* aktuális címszava szerint „a narratíva olyan kifejezési forma, amely átalakulásokkal foglalkozik. Költészetükben már az ókoriak felismerték ezt, de eredendően kvalitatív megközelítésmódjuknak köszönhetően nem az aktuális szituációbeli változás (metabolé) vagy az idő mint folyamat [...] érdekelte őket: [...] az átalakulást kizárólag a jó vagy rossz irányba való fordulásban ragadták meg. A modern esztétika neutrálisabb és leíróbb megközelítést alkalmaz”.² A narratológusok szívesebben beszélnek „a múlt és a jövő közötti megkülönböztető eseményről”, „cselekményszerepekről” vagy „aktánsokról”, mint szubjektumokról, akik maguk aktuálisan cselekvő, illetve szenvedő alanyai volnának épp zajló cselekvéseknek. A drámai (tragikus) átalakulás arisztotelészi „csúcsformáit” – a váratlan fordulatot (peripeteia), a hirtelen fölismerést (anagnoriszisz) vagy a szerencsétlenség elszenvedését (pathosz) – nem sorseseményként, inkább – egyfajta szcientista-strukturalista tenorban – „formális cselekményelemekként” kezelik. Kemp hiába hangsúlyozza a

¹ Vö.: *Critical Terms for Art History*. Ed. by Robert S. Nelson, Richard Schiff. 2nd ed. Chicago – London, 2003.

² Vö.: Wolfgang Kemp: „Narrative”. *Critical Terms for Art History* 2003. i. m. 67. – magyarul: Wolfgang Kemp: Narratíva. Ford. Horváth Gyöngyvér. *Helikon*, 59. 2013. 10. (A fordítást csekély mértékben módosítottam. – R. A.)

mindenkori befogadó szerepét, az ő kiterjesztett narratíva-fogalmában is összemosódik a különbség a hős hősiességét tényként igazoló epikus illetve a sorsát nyitott eseményként problematizáló drámai formálásmód között.

Megítélésem szerint Rembrandt történeteket elbeszélő képeit olyan – a színpadi drámajáték jelenidejű előadásával analóg – performatívumokként koncipiálja, amelyek a néző együttjátszására építenek. Tanulmányom egészében bizonyítani szeretném, hogy a festő már egészen fiatalon a képszínpadi jelenetezés egy egészen eredeti szintaxisát dolgozza ki: a formát olyan instrukciók rendszereként konstruálja meg, amelyek az állókép figyelmes szemlélőjét komplex drámai fordulatok precíz „lejátzására” képesek rávenni. A „Rembrandt-dramatológia”, amelyet munkám további fejezeteiben egyrészt szisztematikusan, másrészt konkrét művek („drámák”) elemzésén keresztül részleteiben is kifejtek, olyan befogadóra számít, aki a készen talált régi történetek megnyitásában, újraértelmezésében illetve kvalitatív emberi tapasztalattá formálásában érdekelt.

Bízom benne, hogy lassan fél évszázada szeretve-félve tisztelt tanárom, Marosi Ernő talál e szövegben rejtett találkozási pontokat azzal a tíz éve, egy hasonló tisztelgő kötetben neki ajánlott dolgozatommal, amely *Az evidencia csapdái* címet viselte és annak az odaadó, de kritikus műértői szellemnek a védelmében íródott, amelynek számomra mindig is ő volt az egyik legautentikusabb képviselője. Az utóbbi tíz év csak tovább mélyítette ezt a tiszteletet – nemcsak tudós erudíciója, esztétikai igényessége és szellemes intellektusa, hanem rendíthetetlen erkölcsi szilárd-sága és citoyen bátorsága iránt is.

Van Goethének egy rövidke feljegyzése 1831-ből, amely címében – *Rembrandt, der Denker* – a híres festőt „gondolkodóként” aposztrofálja.³ Halála előtt egy évvel az idős költő a mindössze huszonhét éves művész 1633-ban szignált *Az irgalmas szamaritánus* című rézkarcát⁴ (1. kép) tanulmányozza. A Goethe szerint „fontos” lap témája a Lukács evangéliumból jól ismert példabeszéd (Lk 10, 30–35.), amelyet Jézus mond el annak az akadékoskodó törvénytudónak, aki a felebaráti szeretet mibenlétéről kérdezi. A történet egy az úton kirabolt és félholtra vert utazóról szól, akit mindenki magára hagy, akinek kötelessége volna segíteni, viszont megment és biztonságba helyez egy idegen, akit egyedül az önzetlen szívjószág vezérel. Jézus a jó

³ Johann Wolfgang von Goethe: *Rembrandt, a gondolkodó* [Rembrandt, der Denker] Ford. Tandori Dezső. In: Goethe: *Antik és modern. Antológia a művészetekről*. Szerk. Pók Lajos. Budapest, 1981. 751–752.

⁴ Rembrandt: *Az irgalmas szamaritánus*, rézkarc, 247 x 203 mm. Az 5. állapoton szignálva és datálva: *Rembrandt. inventor et. Fecit. 1633*, B. 90. A lapot valószínűleg Jan van de Velde azonos tárgyú „éjszakai” rézkarca inspirálta: legalábbis Rembrandt tőle vette át a sérült a házba való bevitele és a fogadás kifizetése motívumának összevonását: utóbbi az evangéliumi elbeszélés szerint (Lk 10, 30–35.) csak másnap történt meg. Vö.: Christian Tümpel: *Rembrandt legt die Bibel aus. Zeichnungen und Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*. Berlin, 1970. 81.

szamaritánust követendő mintaként ajánlja: azért fogalmaz parabolában, hogy egy történetbe ágyazva közvetlenül *megélhetővé* tegye beszélgető partnere számára a „szeresd felebarátod, mint tenmagad” elvont erkölcsi parancsát.

Goethe mármost figuránként, aprólékosan leírja a sokalakos jelenetet: a rendezett udvarral körülvett fogadó kapujában a nekünk háttal álló szamaritánus pénzt ad az idős fogadósnek, miközben szolgálja leemeli az igáslóról a törődött félmeztelen áldozatot – aki eközben összepillant a fogadó ablakán kikönyöklő ismeretlen fiatal-emberrel. „Feltűnő, hogy a sebesült ahelyett, hogy a szolgára hagyatkoznék, aki elvinné máris, keservesen kezét tördelve, fölemelt fővel fordul balra, mintha irgalomért esedezne ahhoz a tollas fejfedős fiatalemberhez, aki az ablakból inkább hidegen és részvételen, mint dacosan tekintget. A sebesült e tartásával kettős teher a szolganak, aki vállára vette éppen; látszik is ennek arcán, milyen keserves neki a súly. Meggyőződésünk, hogy az ablakbeli hetyke ifjúban a sebesült ama rablóbanda vezetőjét ismeri fel, mely röviddel ezelőtt kifosztotta, és e pillanatban máris félelem tölti el, hogy rablók tanyájára viszik, vesztere esküdött a szamaritánus is. Lényeg: ez az ember a gyengeség és kiszolgáltatottság legkétségbeejtőbb állapotát éli most. Tekintsük vissza a felvonultatott hat személy arcát; a szamaritánus fiziognómiája egyáltalán nem látszik, a lovat tartó apród arcéléből csak kevés. A szolga, akire a test súlya nehezüll, keserves képet vág, összeszorítja száját az erőfeszítés, a szegény sebesült pedig maga a tehetetlenség. Igen találó továbbá az öreg arca: jóságos és bizalmat ébresztő, ellentétben a sarokbéli rablóvezérével, aki megátalkodottságot és eltökéltséget tükröztet vonásaival.”⁵

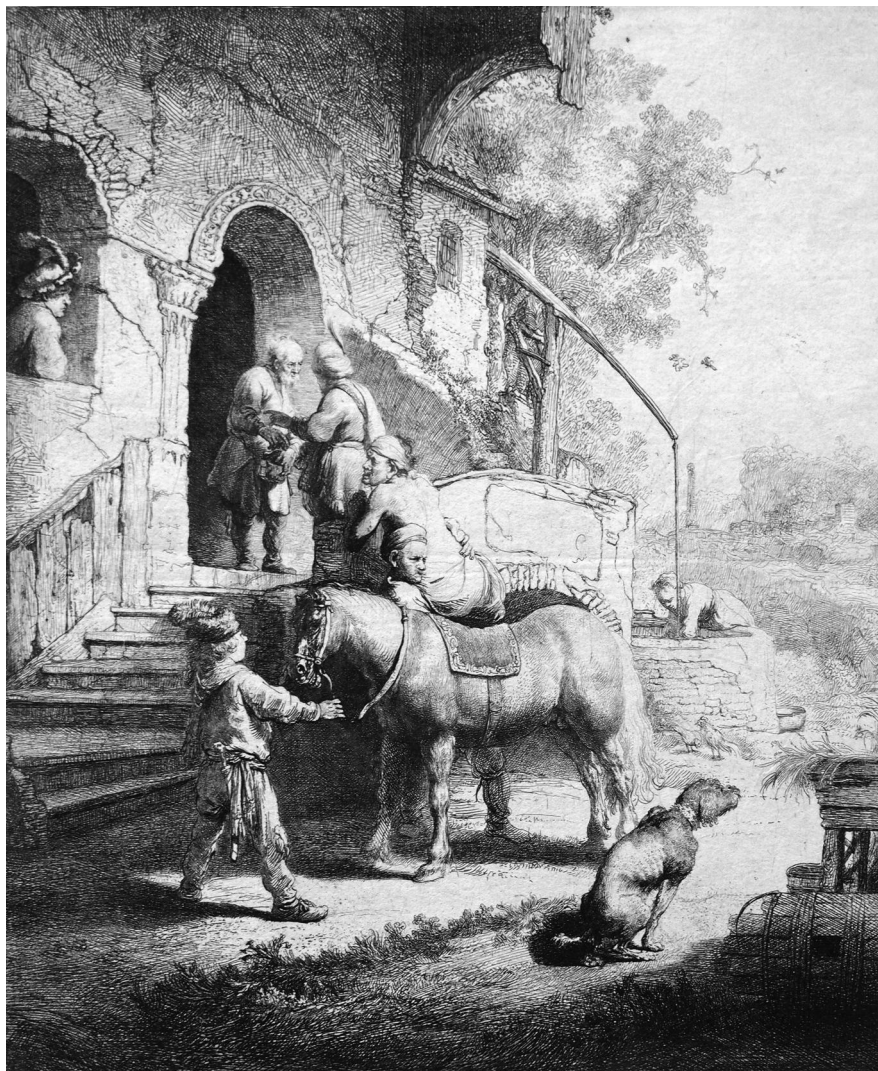
Goethe nem fejt ki közelebbről, hogy miért nevezi a címben „gondolkodónak” Rembrandtot. De a válasza nem nehéz következtetnünk abból, ahogy eljár: miután – jóformán szó szerint követve a Rembrandt-rézkarok Bartsch-féle 1797-es *catalogue raisonné*jának műleírását⁶ – számba veszi a tényállást, leginkább az egyidejű arckifejezések és tekintetek „összeolvasása” révén olyan értelemösszefüggést vél felismerni a jelenetben, amelynek nemcsak az evangélium szentesített szövegében nincs nyoma illetve a példabeszéd bevett értelmezéseitől idegen, hanem – kifejezetten Jézus egy példázatának illusztrációjáról lévén szó – egyenesen annak ellenkezőjét sugallja. Ilyen radikális átértelmezés csak valamilyen *megfontolt* művészi döntésből fakadhat.

Goethe merész olvasatát mármost a Rembrandt-kutatás marginális jelenségként, illetve utólagos költői kommentárként kezelte – ha egyáltalán tudomást vett róla. Legutóbb napjaink vezető specialistája, Ernst van de Wetering a *gondolkodó* művészt tárgyaló *Rembrandt – The Painter Thinking* című vaskos monográfiájában⁷ hagyta említés nélkül. Tudomásom szerint egyedül Ludwig Münz szentelt e rövid szövegnek kellő kritikai figyelmet – egy olyan, még 1934-ben megjelent (és, jellemző módon, rég elfeledett) könyvében, amelynek témája kifejezetten Rembrandt művészetének Goethe

⁵ Goethe [1831] 1981. i. m. 752.

⁶ B. 90., vö.: Adam Bartsch: *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*. Vienne chez A. Blumauer, 1797. 93.

⁷ Ernst van de Wetering: *Rembrandt. The Painter Thinking*. Amsterdam, 2016.



1. Rembrandt: *Az irgalmas szamaritánus*, rézkarc, 250 x 200 mm, a kép lelőhelye: [wikicommons](#)

általi szisztematikus *félreértése* volt.⁸ Münz szerint azon a kopott lemezzről készült kópián, amely Goethe rendelkezésére állt, már nem látszanak a figurák olyan részletvonásai, amelyek egyértelművé tennék, hogy a sebesült csak önkéntelen fájdalomában fordul balra és egyáltalán nem emeli tekintetét a bal oldali fiatalemberre, ami előállítaná a Goethe által vizionált új értelmet. A nagy költő olvasatát, véli Münz,

⁸ Vö.: Ludwig Münz: *Die Kunst Rembrandts und Goethes Sehen*. Leipzig, 1934.

a történet egyértelműsítésének higgadt-klasszicista igénye vezérli és az efféle tisztánlátás kedvéért hajlamos eltekinteni a rembrandti *Hell dunkel* titokzatosságától, „világos és sötét csodálatos egymásbajátzásának” örök kérdésétől.⁹ A könyv tézise szerint Goethe különböző korszakaiban eltérő okokból és eltérő módokon tért ki a rembrandti művészet „démonikus” mélységeinek nyugtalanító kihívása elől.¹⁰

Münz nem tesz említést arról, hogy van a kompozíciónak egy festmény-változata is (ma Londonban, a Wallace-gyűjteményben őrzik¹¹), amelynek sajátke-zűségét ugyan Horst Gerson és a RRP kutatói is kétlik, mindamellett a szakértők között egyetértés van abban, hogy az Rembrandt egy ismeretlen eredetijére vezethető vissza.¹² A rézkarchoz képest oldalfordított és igen aprólékosan „kidolgozott” festményre viszont éppenséggel érvényes lehetne Goethe megfigyelése. Rembrandt (illetve másolója) ugyanis a két profilt itt olyan precízen fordítja egymás felé, ami a figurák között csakugyan valamiféle spontán kommunikáció létrejöttét evokálja. Goethe azt is érezteti, hogy a sebesült utazó és az ablakból kitekintő fiatalember „párbeszéde” észrevétlen marad a többi jelenlévő számára. Őket egy izolált diskurzus szituációjában észleli, és voltaképp nem tesz mást, mint hogy – gyakorlott színpadi szerző-dramaturgként – tárgyyszerű értelmet igyekszik kölcsönözni kettejük néma dialógusának. Máshonnan nem meríthet, mint a bibliai narratívából: így talál rá arra a *lehetséges* scenárióra, hogy az áldozat épp kifosztóját ismeri fel a fiatalemberben, és „e pillanatban máris félelem tölti el.” Visszahoz tehát a színre egy korábbi kulcsszereplőt, akinek a példabeszéd szerint a fogadónál már nem volna keresni-valója – és e látszólagos dramaturgiai lekerekítéssel megnyitja a történetet más kimenetek felé. A „gondolkodó” Rembrandt – így összegezhethetnénk a költő suga-latát – az eredendő épületes elbeszélésben egy a szemünk előtt kibontakozó emberi *dráma* lehetőségét ismeri fel és formálja önhordó jelenetté. Goethe – figyel-mes nézőként és érzékeny rezonőrként – voltaképp színháznak nézi a festményt: és így veheti észre, hogy a beteg felismerése a színen egyben a két szereplő közös titkát is kell hogy képezze: és épp ettől vetül az amúgy megnyugvást ígérő eseményre egycsapásra valamilyen bizonytalan végkifejlet vészjósló árnyéka.

Ez az értelmezés természetesen költői fikció – csakugyan nincs semmiféle ikono-gráfiai, exegetikai vagy irodalmi hagyomány, amely alátámaszthatná. Mégsem

⁹ Goethe birtokában egy eredeti, de gyenge minőségű kópia volt – levelezéséből tudjuk, hogy próbálta is olyanra cserélni, amelyen jobban kivehetőek a részletek. Vö. Münz 1934. i. m. 87.

¹⁰ Ludwig Münz és a Goethe-könyv tudománytörténeti jelentőségére dolgozatom egy másik fejeze-tében még visszatérek.

¹¹ Jan Eric Sluijter a festményt Govaert Flincknek tulajdonítja, és azt feltételezi, hogy Rembrandt rézkarc-eredetije alapján készült, ld.: Eric Jan Sluijter: *Rembrandt and the Female Nude*. Amsterdam, 2006. 257.

¹² Gary Schwartz ezt a műcsoportot választotta ki 2006-os jubileumi kézikönyvének a rézkarcok, festmények és előkészítő rajzok együttes tárgyalásának kérdését feszegető fejezete esettanulmányához, amelyben összefoglalja a kutatás jelenlegi állását is. Gary Schwartz: *The Rembrandt Book*. Brussels, 2006. 16–18.

nevezném merőben szubjektív önkénynek vagy pusztá fantazmagóriának. Az idős és bölcs költő a rézkarcot mustrálva keresetlen szavakkal értelmet ad egy jelenetnek, amelyet spontán módon evidensnek érez – és a *gondolkodó* Rembrandt formálásának tulajdonítja azt a hitelességet, amely rábírja őt erre. Honnan támad a rézkarc tapasztalt nézőjében a képbe foglalt jelenet közvetlen *magától értődésének* az a művészi szuggesztiója, ami képes rávenni őt az ismert történet egészen szokatlan továbbgondolására? Továbbá: vajon az alkalmi megfigyelés *Az irgalmas szamaritánus* kapcsán merőben esetleges értelmezés, az utókor költőjének önkényes „belemagyarázása” csupán, vagy Goethe itt Rembrandt narrációjának egy olyan mozzanatára tapint rá, ami más műveken is kimutatható és ami megérdemli, hogy közelebbi vizsgálat tárgyává tegyük? Az alábbiakban amellet fogok érvelni, hogy ez utóbbiról van szó: megítélésem szerint Goethe művészi intuícója hibátlanul működik, amikor a *gondolkodó* Rembrandtban a *színházi rendezőt* ismeri fel. Hipotézisem szerint ez a megközelítés – ha sikerül fogalmilag és módszertanilag is kellőképp megalapozni – lehetőséget kínál számos, a Rembrandt-kutatásban korábban fölmerült és a kutatás paradigmatis kereteibe nem illeszkedő anomália tisztázásához is.

TÚL A MOTUS-DOKTRINÁN: CSELEKVÉS A KÉP SZÍNPADÁN

Ha Alberti a *Della Pittura* harmadik könyvében azt állítja, hogy a festőnek saját leleményre [*invenzione*] van szüksége ahhoz, hogy a szónokok és költők szövegeiből jeleneteket komponáljon,¹³ akkor ezt az invenciót Rembrandt esetében – különösképp pályájának korai szakaszaiban – *dramaturgiaiként* fogom jellemezni. Ez azt jelenti, hogy a festő alakjait nem egyszerűen ikonografikus szerepattribútumokkal, testretorikai gesztusokkal és affektív kifejezésekkel felszerelt, továbbá színekkel megelevenített *figurákként* kezeli, hanem – nagyon általánosan fogalmazva – *szubjektumokként* koncipiálja: személyekként, akik mintegy eleve föl vannak ruházva a szabad cselekvés autonómiájával.

Állóképekről lévén szó, ez meglehetősen abszurdnak hangzik. Pedig azt állítom, hogy Rembrandt azzal haladja meg az *istoria* Alberti és Leonardo által kidolgozott, a Németalföldön pedig Karel van Mander által meghonosított¹⁴

¹³ Albert, *Della Pittura*, III. 53. – Leon Battista Alberti: *A festészetről = Della Pittura*, 1436. Ford. Hajnóczy Gábor. Budapest, 1997. III. 53.

¹⁴ Karel Van Mander 1604-ben Haarlemben kiadott *Het Schilderboek*-jának híres tankölteményében (Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const) a 6. fejezetnek a *Wtbeeldinge der affecten/passien/begeerlijckheden/ en lijedns der menschen* [„Az ember affektusainak, érzelmeinek, vágyainak és szenvedélyeinek ábrázolása”] címet adta. Itt olvassuk a következőket: „*maer op den motus des Lichaems van buyten / T’veranderen en t’roeren der lidmaten, Moeten wy achten, tot constigher baten, / Dat een yeghelijck mach lichtelijck mercken, / T’gheen onse Beelden lijden, ofte wercken*”. „[Nekünk festőknek] a külső test mozgására, a végtagok helyzetváltoztatására és mozgására kell figyelniünk, ami művészi eszközként segít, hogy könnyebben legyen felismerhető, hogy alakjaink mit szenvednek, vagy mit cselekszenek.”] Van Mander, *Grondt* cap. VI. 35, 135.

reneszánsz paradigmája, a lélek belső mozgását és a test külső mozgásával azonosító „motus-doktrína”¹⁵ kereteit, hogy univerzumában minden figura, még mielőtt egy láthatatlan affektus, érzés vagy karakter kifejezése volna, pontosan definiálhatóan *csinál valamit*. Vagy változást visz végbe a tárgyi világban vagy valamely tárgyi impulzusra reagál – de jelenléte definíció szerint csak szituatív és tárgyi tartalmú lehet. Rembrandt képszínpadán minden testtartást, mozdulatot, gesztikulációt és érzelemnyilvánítást szorosra fűzött, szcenikusan artikulált *tárgykapcsolatként* értelmezek, amelynek lényegéhez tartozik, hogy *lejátszásra* szorul – és a néző az, akinek minden esetben le kell futtatnia a képfolyamatot, hogy tettként realizálja megtörténtét. Az ábrázolás tárgyilagossága szavatol azért, hogy a folyamat pontosan követhető legyen – és szabatos lejátszhatósága kölcsönzi a figurának a valós cselekvő, az önelvű szubjektum jellegét. A tárgykapcsolatok e feszes rendszerében értelemszerűen az is cselekvésnek minősül, ha a szubjektum *nem* hajt végre valamit vagy *nem* reagál rá: akkor *ez* lesz az ő cselekvése, tárgyszerű viszonya ahhoz, ami éppen történik. Az így cselekvő szubjektumok aztán közvetlenül vagy tárgyaikon keresztül interakcióba lépnek egymással: akár kooperálnak, akár konfrontálódnak, akár dominálják, elszenvedik vagy ignorálják egymást, a mód, ahogy *jelen* vannak a színpadon, olyan *cselekvés-értékkel* bír, ami alkalomadtán drámává is formálható.

Valódi *dráma* viszont csak ott lehetséges, ahol a szubjektum cselekvése nemcsak tartalmában jelentékeny, de – épp emiatt – önnön *választása* következményeként is jelenik meg: ahol tehát az is megmutatkozik, hogy *másként* is tehetne, mint ahogy tesz, és ahol – emiatt – aktuális jelenléte épp *mint másként-lét* bizonyul rá nézve szükségszerű vagy sorsdöntő tettnek. A rembrandti diegézis voltaképpen kulcskérdésénél vagyunk: hogy képes-e, és ha igen, miként képes a festő hőseinek megvalósult cselekvését mint egy másik – meg nem valósult – lehetőség *alternatíváját* felmutatni a kép színpadán? Miféle konfigurációs módozatok segítségével lehetséges az állóképen egy figura aktuális láthatóságát mint *máslétének* inverzióját előállítani? Megint másként fogalmazva: lehetséges-e a szubjektum képszínpadi jelenlétének egyedileg *motivált* mivoltát is színre vinni – ráadásul úgy, hogy az a néző általi lejátszásban épp mint *alternativitás* mutakozzon meg?

https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0008.php Vö. Karel van Mander: *Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const.* Transl. ed. and commented by Hessel Miedema. 2 Vols. Utrecht, 1973. 25 verso. A szöveghely pontos értelmezéséhez vö.: Eric Jan Sluijter: How Rembrandt surpassed the Ancients, Italians and Rubens as the Master of ‘the Passions of the Soul’. *Low Countries Historical Review*, 129-2. 2014. 66.

¹⁵ A kifejezést Sixten Ringbom abban az összefüggésben használja, hogy az újkori képi elbeszélők ragaszkodnak ahhoz, hogy csak a figurák kifejező mozgásai és testbeszéde segítségével narráljanak, és lemondanak az olyan középkorias kiegészítő kellékekről, mint pl. az írásszalag alkalmazásáról. Sixten Ringbom: Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 52. 1989. 43.

SZEREPAZONOSSÁG ÉS SZEMÉLYAZONOSSÁG

Hogy konkrétan is megmutassam, mire gondolok, maradnék a *Szamaritánus*-karc példájánál. Említettem, hogy a velejéig színházi ember Goethe nem tesz egyebet, mint hogy az *itt és most* zajló történéseket úgy «olvassa össze», mintha egyetlen, összefüggő színpadi jelenetet alkotnának. Leírása alapján megállapíthatjuk, hogy például a lovat száron vezető fiú, az áldozatot leemelő szolga, a háttérben a kútból vizet merő asszony, de a szamaritánus vagy a fogadós is elmerülnek abban, amit a törénet „forgatókönyvében” rögzített szerepük szerint tenniük kell.¹⁶ Mind elmerülnek abban, amit épp csinálnak. Ennyiben a jelenet, noha van narratív tartalma, minthogy megannyi „magától értődő” mindennapos cselekvés tét nélküli evidenciáiból áll össze, első megközelítésben egyszerű életképként funkcionál.

Goethe mármost, mint láttuk, egy olyan megfigyelésre építi a zsánerkép *drámaként* való olvasatát, amely épp hogy nem következik a figurák szerepelőírásaiból: az áldozat és az ablakban fölismert támadó kommunikációja épp azért írhatja felül a narratívát, mert ellentmond a békés zárójelenetben elvárható köznapis viselkedés rendjének. A lóról leemelt szenvedő szerencsétlen, ismét idézem, „*ahelyett*, hogy a szolgára hagyatkoznék, aki máris elvinné – keservesen kezét tördelve, fölemelt fővel *balra fordul, mintha irgalomért esedezne* ahhoz a tollas fejfedős fiatalemberhez, aki az ablakból inkább hidegen és részvételen, mint dacosan tekintget”. Goethe „*ahelyett, hogy...*”- fogalmazása azt nyomatékosítja, hogy a sebesült *másként* cselekszik, azaz olyan tárgykapcsolatba bocsátkozik, ami nincs a szerepébe „kódolva”. Ha csak magatehetetlenül ráhagyatkozna a megbízható segítségre, ami adott helyzetében magától értődő viselkedés volna, közömbös lenne, hogy hova veti a tekintetét. A rimáncodó pillantás azonban egyenesen kikényszerített válaszreakcióként hat: azért kell így reagálnia, mert *nem tehet másként*. Mintha a *fölismerés*, hogy kivel került hirtelen szembe, egycsapásra választás elé állítaná, amelyben mégsem cselekedhet „szabadon”. Mindez azt is implicálja, hogy a rablóvezérnek viszont nagyon is *céltudatosan* kell fixálnia őt: *ahelyett, hogy* valami mást nézne, „hidegen és részvételenül” *épp őt választja ki*, hogy tudomására hozza, amit kettejükön – és persze a külső szemlélőn – kívül senki más nem is észlelhet.

Értsük jól. Nyilvánvaló, hogy például a lovászfiú is megtehetné, hogy miközben a zablát tartja, nem a lóra, hanem például az előtérben üritő kutyára figyel: mégsem jutna eszünkbe ebben a trivialitásban sorsdöntő választást vagy kényszerreakciót fölismerni. Az „a fiú *ahelyett, hogy* a kutyát nézné, a lovat nézi” mondatnak egyszerűen nincs értelme: mert ezek a fiú narratív szerepe szempontjából nem érdemi cselekvési alternatívák. Ugyanez igaz a fogadósra és a szamaritánusra is: jelenetük itt attól zsánerszerű, hogy akármiként esik is meg közöttük konkrétan, olyasvalami történik, aminek (nevezetesen a megállapodásnak) *valahogyan* biztosan meg kell történnie.

¹⁶ Arisztotelész: *Poétika*, 51b, – vö.: Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, 1997. 45.

A mindennapi tevé-vevés életképe azzal alakul át egy dráma képsínpadává, hogy bizonyos szereplők cselekvései (tárgykapcsolatai) eltérnek a helyzetük és narratív szerepük alapján elvárhatótól, amit a néző *anomáliaként* azonnal észlel. A képen így nemcsak ez az *történik*, hanem *valami megtörténik*. Pusztán azzal, hogy valami nem úgy van, ahogy egyébként lenne, az elbeszélés menetében *fordulat* áll be. Általánosítva: az állókép közegében valamely szubsztantív, drámai eseményt (pl. egy) nem lehet másként megjeleníteni, mint mint az életképi szerepevidencia váratlan fölülíródását, ami *itt és most*, épp mint ez az elkülönбöződés válik láthatóvá.

Goethe nem kevesebbet sugall tehát, mint hogy a „gondolkodó” Rembrandt felbontja a jelenet evidens tér-idejét: hogy a rabló és az áldozat *saját ideje* a mindennapi normalitás közös *itt és most*-ját a földidézett *volt* és az ismeretlen *lesz* vészjósló perspektívájának keretébe illeszti. Emiatt viszont kettejük *személye* is elkülönül attól, ami a narratíva szerint a sajátjuk: titkuk és a saját idő olyasféle összetettséget kölcsönöz nekik, amivel a többiek nem rendelkeznek. Személyazonosságuk elkülönül tehát attól a szerepazonosságtól, amelyet a narratíva jelöl ki számukra. Márpedig ez – mint Goethe éleselméjűen észreveszi – *magyarázatot* követel: ő a maga részéről erre tesz javaslatot a történet szokatlan kiterjesztésével.

Mielőtt tehát a képet elemezve rögtön a hősök belső vívódásairól, érzelmi világáról vagy „pszichológiájáról” kezdenénk értekezni, előbb azt a mechanizmust kell leírunk és megértenünk, amelyben a fent leírt transzformáció egyáltalán végbe mehet. Az ugyanis, hogy lesz-e *dráma* a zsánerből vagy sem, az – mint az *Irgalmas szamaritánus* példája is mutatja – nem csak a narratívától függ: kevésbé szemantikai, inkább a képsínpad *szintaxisát* érintő kérdés. Ezért amikor itt zsánerről vagy életképről beszélek, nem a táblakép rögzült (mintegy a „történeti kép”-től, a portrétól, tájképtől és csendeletről különbözö) *műfaji* kategóriájára gondolok, amelynek tárgya, úgymond a piacon, kocsmában, az utcán vagy lakóterekben zajló „mindennapi élet”.¹⁷ A mindennapiság Rembrandtnál nem mint téma érdekes, hanem mint a szubjektum olyasféle jelenléte és spontán feloldódása a cselekvésben, ami a legtöbb köznapi tevé-vevést is kíséri („a teljes magabeleélés a világba és hétköznapiába”, ahogy Hegel fogalmaz a németalföldi festészet kapcsán.¹⁸)

Azt a módot mármost, ahogy Rembrandt rendre képes kiváltani a nézőből szerep és személy elkülönбöződésének tapasztalatát, *dramaturgiai megkülönböztetésnek* fogom nevezni. Ezért a továbbiakban azt kell majd részleteiben is megmutatnom, hogy szoros értelemben mit jelent ez: mihez *képest* és miként különülhet el – és lesz

¹⁷ Amy Golahny nemrég külön tanulmányban mutatott rá arra, hogy Rembrandt gyakran értelmezte a mindennapi életet „narratív pontenciálja felől”, illetve „nem-konvencionális módon” – Amy Golahny: Rembrandt and ‘everyday life’: the fusion of genre and history. *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe. New Perspectives*. Ed. by Arthur J. DiFuria. London –New York, 2016. 161–162. Ennek kifejtése során mégsem jut túl „az élet megfigyelése” és az allegorikus, illetve történeti karakterek „vegyítésének” elvontságánál – minthogy a zsánert továbbra is műfaji-tematikai kategóriaként, mint köznapi motívumok beemelésének problémáját kezeli.

¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, 1981. III.: 98.

anomáliaként meg is tapasztalható – a valódi tett a képszínpadon. Látni fogjuk, hogy Rembrandtnak a drámai konfliktus kibontásához – egyfajta háttérfóliaként – rendre szüksége van a zsánerszerű cselekvéseknek egy olyan preegzisztens rendjére, amit az iménti példában egyrészt a fogadós, a szamaritánus, a lovászfíú, a beteghordó és a kútból vizet merő asszony, akinél – épp mert egészen feloldódnak aktuális tenni-valóik végrehajtásában – szerepazonosság és személyazonosság nem válik el egymástól. Egy dráma cselekvő szubjektumai azonban nem maradhatnak meg az egyöntetűség e reflektálatlan állapotában – miközben *máslétük* tapasztalata nem nélkülözheti azt mint standard viszonyítási alapot.

Ha a továbbiakban azt állítom, hogy a rembrandti képszínpad drámai hősei rendre *mint* cselekvők mutatkoznak meg, akkor implicite azt is állítom, hogy rendre *másként* is cselekedhetnének, mint ahogy „itt és most” épp teszik. Ám hogy látható jelenlétüket mint nem realizálódó lehetőségeik játékát is megtapasztaljam, magamnak is a képszínpad nézőjeként, a színjáték fikciójában résztvevő *játékosként* kell magamra ismernem.¹⁹

SZEREPELŐÍRÁSOK ÉS ANOMÁLIÁK:

GOFFMAN ÉS A MIKRODRAMATURGIAI KERETELEMZÉS MÓDSZERE

Mint ismeretes, Erving Goffman a mindennapi társas interakciók szubjektumainak önérvényesítő stratégiáit vizsgálva beszél a „dramaturgiai metaforáról”: így nevezi azt a nyelvi keretet, amelyben a szociológus az emberek státusainak és társadalmi szerepeiknek megfelelő, a mindennapi élethelyzetekben tanúsított viselkedéseit leginkább meg tudja ragadni. A szubjektum nem egy légüres térben, hanem rendre mások jelenlétében, velük együtt vagy velük szemben teszi azt, amit tesz – azaz az interakció közös (*quasi* nyilvános) terében/idejében valahogy meg is kell hogy *mutakozzék*. Önérvényesítő cselekvése mindig az adott társas szituációban előírt szerepeinek *alakításán* keresztül valósul meg és folytonosan mások hasonló gyakorlataival találja magát szemben. Azonosul vele vagy imitálja, távolítja magától vagy ironikusan túljátssza: akármiként van is jelen, a társas viszonyban nem tud nem „szerepet játszani”. A „dramaturgiai metafora” segítségével Goffman olyan egészen

¹⁹ Könyvem egy külön elméleti fejezetében – elsősorban Hans-Georg Gadamerre, Peter Szondira és Michael Friedre hivatkozva – részletesen tárgyalom a drámajáték és a kép ontológiai rokonságának kérdését. Ebből következik, hogy mindaz, ami a képben eseményszerűen megmutatkozik (konkrétan tehát a szubjektumok öntörvényű cselekvőként való fellépése, mint elkülönülő és a többi cselekvőtől) éppúgy „bemutatás és játék”, ami a mindenkor befogadóknak a játékban való részvételét föltételezi. Csak ez a részvétel eredményezhet *esztétikai tapasztalatot*. A tapasztalat fenomenológiája viszont, mint a kérdésről átfogóan értekező Waldenfels megjegyzi, rendre abból indul ki, hogy „valami mindig *mint* valami mutatkozik meg, mégpedig annak a számára, aki maga is *mint* valaki lép fel. Ez a kicsiny és jelentéktelennek látszó *mint* szócska afféle váltókapcsolóként tolakszik be a tapasztalat szubjektuma és annak tárgya közé: azt mutatja meg, hogy azt a valamit *épp így és nem másként* tapasztalják meg”. Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt am Main, 2010. 171.

hétköznapi jeleneteket elemez, amelyekben a cselekvők ilyen hol tudattalan, hol több-kevesebb reflexióval kísért *ön-színrevitele* zajlik: az elemzés célja a személy ill. a viselkedés „homlokzata” mögött meghúzódó önérvényesítő stratégiák és komplex szerepjátékok feltárása. „A státus egy bizonyos pozíció, a pozíciók valamilyen rendszerében vagy sémájában, amelyet kölcsönös kötelek, a pozíciók birtokosainak jogai és kötelességei kapcsolnak az adott egységen belüli többi helyzethez. A szerep az a tevékenység, amelyet bizonyos helyzetű ember akkor végezne, ha kizárólag a helyzetéből adódó normatív követelmények alapján kellene cselekednie. A szerep ebben a normatív értelemben megkülönböztetendő a szerepalakítástól vagy a szerepmegvalósítástól, amely valamely egyén tényleges viselkedése, mikor helyzetének megfelelően cselekszik”²⁰ – írja összefoglalóan Goffman.

Az a „jelenet”, illetve „szerep”-fogalom persze, amelyről a szociológus beszél, tartalmában erősen eltér e kategóriák irodalom- és színháztudományban használt értelemzeitől és a magam diskurzusában én is másként alkalmazom őket. Mégsem véletlen, hogy Goffman maga milyen sűrűn használ és elemez színházi és (főleg fotó-alapú) képi forrásokat, illetve milyen gyakran hivatkozik rájuk. Mint fogalmaz, célja „a pillanatnyi viselkedés közvetlen tanulmányozása”²¹: olyasmi tehát, amire a maga módján a drámai helyzetek festőjének is törekednie kell. Ő persze nem esztétikai befogadóként vagy műelemzőként közeledik a jelenséghez: egy-egy jelenetben vagy szerepben nem a *mű* tagolt formájának egységeit illetve narratívájának szereplőit látja, nem a cselekvők történetei vagy sorsa érdekli. Szociálpszichológus kutatóként a társadalmi szubjektum másokkal szembeni hatalom- és akaratérvényesítését illetve egymás közötti „mikrokommunikációjukat” vizsgálja – magával a cselekvő személyiséggel illetve akaratának és tetteinek konkrét tárgyával nem foglalkozik. Épp ezért kínálnak Goffman keretelemzéseit alkalmas fogódzót a „dramatológus” elemzőnek, aki a rembrandti történetek erejének forrását a lezáratlanságban, tehát a szubjektumok *itt-és-most*-viselkedésének *nyitottságában* pillantja meg. Alkalmas eszközt kap ugyanis a kezébe ahhoz, hogy egy-egy vizuális figura-alakzatot egyfelől a típusos helyzetben a vele szemben támasztott státus- és szociális szerep-előírások, másfelől az általa spontán megvalósított szerepteljesítés (alkalomadtán szereptávolítás, túlteljesítés vagy szerepelhagyás) dinamikus játékára bontsa fel, a jelenet értelemegészét pedig a cselekmény adott pillanatában jelenlévő többi aktáns efféle szimultán alakításainak összjátékából állítsa elő. Meggyőződésem, hogy a szerepelemzés, illetve a szerepazonosságok és meg hasonlások szétszálazása egy-egy komplex szcena egészen belül közelebb visz a rembrandti hősöket mozgató belső motivációk feltárásához, illetve rejtett konfliktusaik fölismeréséhez, mint az, amit például a retorikus affektus-expressziók közvetlenül „pszichológiai” összeolvasása kínál. Tanulmányom további fejezeteiben a festő egy-egy munkájának dramaturgiai megoldásait néhány, „a szociális életben intézményesített elrendezés”²² keretében

²⁰ Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Tanulmányok*. Vál. és szerk. László János. Ford. Habermann M. Gusztáv, Berényi Gábor. Budapest, 1981. 10.

²¹ Uo., 24.

veszem szemügyre: így lesz szó a dialógus, a nyilvános beszéd, illetve a kultikus rituálé normatív szerepelőírásairól illetve olyan anomáliákról és normaszegésekről, amelyek révén Rembrandt a drámai személyek viselkedését mint *individuális* cselekvéseket segít megértetni.²³

A DIALÓGUS MIKRODRAMATURGIÁJA: AZ ÁBRAHÁM ÉS IZSÁK-KARC 1645-BŐL

Julius S. Held az 1970-es berlini Rembrandt-szimpoziumon önálló előadást szentelt „a kimondott szó” motívumának a művész elbeszélésein.²⁴ Tézise szerint Rembrandt drámai elbeszéléseinek annak ellenére gyakori „vezérmotívuma” a *beszélgetés*, hogy a kép médiuma alkalmatlan a szóváltás egymásutánjában kibomló-bekövetkező fordulatok és felismerések explicit ábrázolására. Hivatkozik Bauchra is, aki szerint az események Rembrandtnál eleve „párbeszédként történnek meg. Emberi beszéd és hallgatás alkotja drámáinak voltaképpeni cselekményét.”²⁵

Tekintsük Goffman nyomán a dialógust is egyfajta „normális szemtől szembeni interakciónak”.²⁶ Ebben a keretben a résztvevők legfőbb szerepelőírásának, viselkedési normájának minden bizonnyal a beszélgetés tárgyában való kölcsönös invol-

²² Uo., 613.

²³ Más logikát követek tehát, mint a Rembrandt-irodalomban (Białostocki, Bauch, Held, Tümpel) gyakori „kerettémák” szerinti csoportosítását (ilyenek pl. az „eltávozási jelenetek”, „felismerési jelenetek” vagy „párbeszéddek”). Ezek ugyanis a szó általam itt használt értelmében mikroDRAMATURGIAI keretként kevésbé formalizálhatóak, inkább tematikus alapon kialakított csoportkategóriák. Vö.: B. P. J. Broos: Rembrandt and Lastman's *Coriolanus*: the History Piece in 17th Century Theory and Practice. *Simiolus*, 8. 1976/1976. 201–202.

²⁴ Julius S. Held: Das gesprochene Wort bei Rembrandt. *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*. Hrsg. Otto von Simson, Jan Kelch. Berlin, 1973. 111–125.

²⁵ Kurt Bauch: 'Ikonographischer Stil'. Zur Frage der Inhalte in Rembrandt's Kunst. [1966] In: Kurt Bauch: *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin, 1967. 140. Valami ilyesmire utal Alpers is, amikor a beszélgetések ábrázolása kapcsán „a gesztusok és a cselekvések” viszonyának kérdését veti fel: „Az északi képek emberi alakjai nem érzelmeket – *affetti*, ahogy az olaszok mondták – fejeznek ki, inkább valami olyasmi jellemző rájuk, amit én *performatív*nak neveznék. Ezen azt értem, hogy a képen látható alakot az általa végzett cselekvés jellemzi, legyen az beszéd, tánc, játék vagy bármi egyéb.” Svetlana Alpers: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Ford. Várady Szabolcs. Budapest, 2000. 242–244. Bár Alpers ezt egy egészen Brueghelig visszavezethető hagyománynak látja, az ilyen ábrázolásoknak a közmondásokhoz, tehát *szövegekhez* való kapcsolása megítélésem szerint ellentmond a cselekvések performatívumként való szemlélésének, amit nemigen tudok másként értelmezni, mint ahogy itt teszem: tárgykapcsolati algoritmusok lefuttatásaként. Egy párbeszéd beszélője és hallgatója tehát akkor is cselekedhet, ha aktuálisan kimondott szavait nem értjük. Indirekte megerősíti ezt az a Houbraken által elbeszélt, mesteréről, Samuel van Hoogstratenről szóló műtermi anekdota, amely szerint egy bibliai elbeszélést ábrázoló kép beszélő figurájának korrigálásakor a mester felszólította a



2. Rembrandt: *Ábrahám és Izsák*, 1645, hidegtű, 155 x 130 mm, 1:1; B. 34.
A reprodukció forrása: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Rembrandt_Abraham_and_Isaac.jpg

váltságot – a saját álláspont odaadó kifejtését és a beszélgetőtárs mondandójára való odafigyelést – kell tekintenünk. A „beszélő” és a „hallgató” formális „szerepei” ebben a mikrodramaturgiai szituációban lényegileg felcserélhetők egymással – és ez akkor is így van, ha a partnerek életkor, státus, tudás és egyéb tekintetben nem egyenlők egymással. A dialógus kivételessége éppen abban van, hogy e különbségek *ellenére* jön létre közöttük kölcsönös érdekközösség – neve-

zeten a beszélgetés tárgyában való azonos fokú érdekltség közössége. Ilyesmit látunk pl. a Szent Péter és Szent Pál disputáját ábrázoló melbourne-i képen: a dialógus ideális keretét képdramaturgiailag a protagonisták jelenlétének reciprok tranzitívitasaként írhatjuk le. Hangsúlyoznám: a beszélgetés tárgykapcsolatként való felfogása azért döntő, mert Rembrandtnak itt is cselekvések ábrázolására kell képi megoldást találnia.

A dialógus-szituáció egy komplexebb eseteként vegyük mármost szemügyre Rembrandt 1645-ben hidegtűvel karcolt *Ábrahám és Izsák*-ján (B.34.)²⁷ (2. kép) amelyen az ismert elbeszélés egy viszonylag ritkábban ábrázolt jelenete látható: az a párbeszéd, amelyet apa és fia a hosszú úton – kettesben maradva – folytatnak egymással. „A harmadik napon Ábrahám fölemelte szemét, és messziről meglátta a hegyet. Ábrahám azt mondta a szolgálknak: ‘Maradjatok itt a számmal. Én és a fiam elmegyünk imádkozni, és utána visszatérünk hozzátok.’ Ábrahám tehát fogta az égőáldozathoz szükséges fát, s fia, Izsák vállára adta, ő pedig kezébe vette a tüzet és a kést. Így mentek egymás mellett. Akkor Izsák megszólította Ábrahámot: ‘Atyám!’ Az válaszolt: ‘Igen, fiam!’ Ez azt mondta: ‘Lám, itt a tűz és a fa, de hol a bárány az égőáldozathoz?’ Ábrahám így felelt: ‘Isten majd gondoskodik bárányról az égőáldozathoz, fiam.’ Így mentek tovább egymás mellett.” (1Móz 22, 4–8.)

Held a következőképpen problematizálja „e rövid, de jelentőségteljes” párbeszédet: „Ábrahám utalása arra, hogy Isten fogja megoldani a problémát, világos kifejezést nyer a felfelé mutató kézben [...]. De a számomra fontos részlet nem Ábrahámot, hanem Izsákot érinti. Ilyen témák hagyományos feldolgozásainál azt várnánk, hogy a művész arra a kérdésre is utal, ami a szóban forgó választ kiváltotta. Ebből itt mit sem látni. Izsák csendesen áll, karjaiban egyenesen tartja az összekötözött rőzsét, de már nem beszél. Már föltekerte a kérdését: most arra figyel, amit apja válaszol. Az időbeli pillanat pontosan rögzítve van – a beszélgetés menetének egymásutánja lelkiismeretesen meg van figyelve.”²⁸ Eszerint a rembrandti invenció eredetisége a szóváltás időbeliségének dramatizálásában állna: hogy a

növendéket, hogy élőben olvassa fel a szöveget, amelyet a kép szereplőjének mondania kell – és amikor az nem tudta jól intonálni, van Hoogstraten – a Rembrandtnál tanult módszerrel – azt kérdezte tőle: „Ilyen lenne az a figura, aki ezt mondja? Képzeld azt, hogy én vagyok az, akinek ezt mondanod kell – mondd nekem!” A végén aztán ő maga „adja elő”. A beszédet tehát a képen is célirányos cselekvésként kell megragadni. Houbraken Vol. 2. 162. – vö.: Svetlana Alpers: *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*. Chicago, 1988. 38.

²⁶ Goffman 1981. i. m. 589.

²⁷ Rembrandt: *Ábrahám és Izsák a feláldozás előtt*. Rézkarc, 157 x 130 mm, szignált és datált: *Rembrandt 1645*. B. 34. Tümpel e munkával kapcsolatban hívja fel a figyelmet arra, hogy Rembrandt – különösen korai és kései művein – újra és újra olyan pillanatokat választ ki a történet menetéből, amelyen megmutatkozik az eljövendő, vagy a döntő esemény utóöngéje szólal meg, például egy beszélgetésben. Ilyen esetekben középkori szimultán ábrázolások inspirálhatták. Vö.: Tümpel 1970. i. m. No. 9.

²⁸ Held 1973. i. m. 115.

művész az éppen-beszélő illetve az épp figyelmesen hallgató szerepének dinamikus megkülönböztetésével kísérletezik.²⁹ Ezért kerül a hangsúly Izsák *elhallgatására*: arra, hogy most épp a válaszra figyel és „*már nem beszél*”. Ábrahám és Izsák jelenléte mindenesetre csak párban és csak egymásra vonatkoztatva értelmezhető: itt követett szóhasználatom szerint reciprok tranzitivitásról kellene beszélnünk, amit csak békésebb jellege, illetve a beszélő/hallgató szerep problémamentes felcserélhetősége különböztet meg például a Jézus akciója és a „hatása” alá kerülő kufárok reakcióinak tárgykapcsolati kölcsönösségétől. Rájuk is igaz lenne, amit Leonardo a dolgaikban elmerülőkről mond: „...figyeld meg az emberek mozdulatait, de úgy, hogy észre ne vegyék: ugyanis ha felfigyelnek rá, hogy őket szemléled, elméjük veled kezd foglalkozni, és kilép abból a gátlástalan cselekvésből, amely előzőleg teljesen eltöltötte őket...”³⁰ (Később látni fogjuk, hogy ilyesmi történik itt is.)

Held elemzésének kétségtelen újdonsága, hogy a „kimondott szó” ábrázolásproblémáját³¹ a résztvevők közös *beszédhelyzetének* keretébe ágyazza. A fiú rákérdez egy hiányzó feltételre, ami szükséges a közös cél teljesítéséhez, apja pedig megnyugtatta: nincs miért aggódnia. A státus tekintetében persze viszonyuk hierarchikus: a bibliai szöveg is azt sugallja, hogy a még tudatlan gyermek kérdez, a tapasztalt apa válaszol, a gyermek pedig – alárendelt helyzeténél fogva – ellenkezés nélkül elfogadja a választ. Held sugallata szerint a rembrandti dramatizálás kiélezi ugyan Ábrahám és Izsák funkcionálisan eltérő szerepeit, de ez nem érinti azonos érdekeltységüket a közös ügyben, vagyis a dialógus közössége töretlenül érvényesül.

EXKURZUS: A NÉMA HALLGATÓ BEIKTATÁSA MINT A DIALÓGUS DRAMATIZÁLÁSÁNAK ESZKÖZE – AZ ANSLO-PORTRÉK ESETE

Held mindenesetre számos példát idéz arra, hogy Rembrandt a beszélő figurák mellé szívesen fűz be a kompozícióba néma hallgatótársakat: ilyen például a feleség Cornelis Claesz. Anslo mennonita prédikátor dramatizált kettős portréján (1641)³² (3. kép), amelyen a tekintélyes hitszónok pompás takaróval borított íróasztala és vaskos nyitott bibliája mellől fordul neje felé, hogy megvilágítsa neki a Szentírás szavait. Míg jobbjával széke karfáján támaszkodik és beszédre nyitja száját, mondanóját nyitott tenyerű bal kezének magyarázó gesztusával kíséri. A fehér főköttős

²⁹ Nem elégszik meg például Lucas van Leyden konvencionális megoldásával, akinél eleve elsikkad a párbeszéd mozzanata, és nem alkalmaz egymással szembefordított párhuzamos beszédgesztusokat sem.

³⁰ Leonardo, *Trattato della Pittura*, II. 179. – Leonardo da Vinci mester, firenzei festő és szobrász könyve a festészetéről. Ford. Gulyás Dénes. Szeged, 2005. 65.

³¹ A „láthatatlan hang” elsődlegességének kérdését Kálvin teológiájában, illetve ábrázolásának problémáját Rembrandtnál és a Rembrandt irodalomban Häslein foglalta össze: Christiane Häslein: *Am Anfang war das Wort. Das Ende der 'stommen schilderkonst' am Beispiel Rembrandts*. Weimar, 2004.

³² *A Corpus of Rembrandt Paintings. Stichting Foundation Rembrandt Research Project*. Vol. III. 1635–1642. Ed. by Josua Bruyn, Bob Haak, Simon Levie, Peter van Thiel, Ernst van de Wetering. Dordrecht – Boston – London, 1989. A 143. 403–415.



3. Rembrandt: *Cornelis Claesz. Anso mennonita prédikátor és felesége, Aeltje Gerritsdr. Schouten arcképe*, 1641. Olaj, vászon, 173,7 x 207,6 cm Berlin, Gemäldegalerie

asszony, miközben ölében baljával önkéntelen mozdulatokkal gyűrögeti hímzett kendőjét, Izsákhhoz hasonlóan elmélyülten réved maga elé. Noha itt inkább a szónoklás vagy tanítás mikrodraturgiájáról kellene beszélnünk (a *Tulp doktor anatómiai leckéje* kapcsán még vissza is fogok térni ehhez), annyiban a dialógussal rokon szituációról van szó, hogy a két résztvevő itt is egészen abszorbeálódik a maga cselekvésében: az egyik a meggyőző beszélésnek, a másik a figyelmes hallgatásnak szenteli magát, miközben közösségüket tárgyi értelemben az Anso által épp mondottakra való együttes és egyidejű koncentráció alapozza meg.³³ De vegyük észre: testnyelvi deixiseikkel nem közvetlenül egymásra mutatnak. Rembrandt dramaturgiai ösztöne hibátlanul működik, amikor a testek finommechanikájával azt érezteti, hogy

³³ Boehm a testek deixisééről értekezve beszél arról, hogy akárcsak a beszéd, a gesztikuláció (Gebärdung) is interperszonális, ugyanakkor a „szomatikus artikuláció” eltérő ritmust követhet (pl. Anso energikus kézmozdulatának diszkrét játékát a felsőtest visszafogottabb odafordulásának folytonos háttére előtt, egységes folyamatként kell szemlélnünk. Vö.: Gottfried Boehm: *Das Zeigen der Bilder. Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. Hrsg. Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spiess. München, 2010. 33–34.

a beszélgetésben a szónoknak és hallgatójának nem egymással, hanem figyelmük közös tárgyával, az épp elhangzó szavakkal van dolga.

E ponton érdemes emlékeztetnünk arra, hogy Rembrandt 1641-ben – a festményt megelőzően vagy azzal egyidejűleg – elkészítette Ansló portréját rézkarcban is, amelyhez a korszak nagy holland költője, Joost van Vondel írt négysoros epigrammát – elsősorban Ansló rétori tehetségét dicsérendő –, amely szabad fordításban így hangzik:

*„Ej, Rembrandt, Cornelis hangját fessd meg inkább,
Hisz látványa a legkevésbé érdekes rajta;
A láthatatlant csak fülön keresztül ismerjük,
Aki látni akarja Anslót, annak hallania kell őt.”³⁴*

Bár a szakirodalomban nincs egyetértés e szöveg keletkezésének pontos időpontjáról, az időben valószínűleg a karc után készült festményt Jan A. Emmens, Horst Gerson és Otto Pächt is úgy értékeli, mint Rembrandt válaszat Vondel kihívására: mint kísérletet arra, hogy csakugyan „Cornelis hangját fesse meg”. A nyílt kihívást a versike harmadik sora (*t Onzichtbre kent men slechts door d’oren*) – ha tetszik, elméletileg is – megindokolja: a festőnek olyasmit – a szónok hangját – kell képi jelekbe foglalnia, aminek épp az a lényege, hogy nem látható.³⁵ Rembrandt megoldása – hogy ti. Aeltje Schouten néma hallgatóként maga elé meredve nagyon intenzíven koncentrál valamire, ami, bár közvetlenül nem látjuk, mégis *jelen* van – dramaturgiai értelemben ahhoz hasonló tárgyként funkcionál, mint Perszeusz és Phineusz küzdelme az *Andromédán*, amelyet nem látunk ugyan, a leány cselekvése (tárgykapcsolati deixise) mégis abszolút jelenvalóként evokálja.

³⁴ A szöveg két példányban is fennmaradt: az egyik a rézkarc *modello*jaként szolgáló, 1640-es dátumot viselő londoni vöröskréta-rajzon, ld.: Otto Benesch: *The Drawings of Rembrandt*. I–VI. London, 1954–1957. No. 758., a másik egy a karc második állapotát hordozó, szintén Londonban őrzött nyomat hátoldalán.

³⁵ Derrida mutatott rá a pneumatikus eredetű hang elsődlegességére a létet alapvetően *jelenlétként* elgondoló nyugati metafizikában: arra a mélyen gyökerező automatizmusra (illetve annak önámító természetére), hogy az igazságot önkéntelenül mint *hic et nunc* önmaga előtt megnyilatkozót, abszolút transzparenciát szeretjük elgondolni. Ennélfogva e hagyományban az igazság adekvát megvalósulásának az élő szóban való kimondás, a beszéd számít. Ezt, úgymond, a jelölt és a hang, a fogalom és a kifejezés osztatlan egységeként éljük meg: „páratlan megtapasztalása ez a jelöltnak, spontán módon jön létre, az én belsejéből, mégis jelölt fogalomként, az eszmeiség vagy az egyetemesség elemében. Ezt az eszmeiséget épp a kifejező anyag nem-világi jellege teremti meg. Vö. Jacques Derrida: *Grammatológia*, Első rész, ford. Molnár Miklós, Életünk, Magyar Műhely, Párizs-Budapest, 1991, 43. Vondel eszerint annak a platóni eredetű logocentrikus szkepszisnek ad tömör-ironikus kifejezést, hogy a képek, ábrák, illetve az írás alakjában az igazság eltávolodik szellemi lényegtől és intenzitásától, mert végessé rögzül, kiszolgáltatódik a múlt időnek: külsődlegessé, esetlegessé és ennélfogva – végső soron – igaztalaná válik.

VISSZA ÁBRAHÁMHOZ: AZ AD HOMINEM BESZÉDMÓD MINT A DIALOGIKUS KOMMUNIKÁCIÓ ANOMÁLIÁJA

Rétor és hallgatója tekintet-deixisei az Anslo-képen tehát elkerülik egymást: Rembrandt ezzel érzékelteti, hogy a két szereplőnek közvetlenül nem egymással, hanem egy láthatatlan közös tárggyal van dolga. Held olvasata szerint Rembrandt a B. 34-en is hasonló módon dramatizál: Izsák is, úgymond, azért néz maga elé, mert arra a pusztán-hallhatóra koncentrált, amit apja *itt és most* mond neki.

De vajon tényleg így van-e? Úgy látom, hogy korántsem. Ha Rembrandt karcán – mintegy a goffmani keretelemzés metódusát követve – az imént vázolt normatív szerepelőíráshoz mérjük a résztvevők magatartását, a közös beszédhelyzet egyensúlyának bizonyos megbillenését tapasztaljuk. Mintha Ábrahám *túljárás* szerepét és túlságosan is involválódna a beszélgetésben, míg Izsák – ellenkezőleg – inkább rezerváltnak mutatkozik: mintha nem is apjára figyelne, holott beszélgetőtársként ez volna tőle elvárható.

Hogy pontosabban értsük, hogy mi történik kettejük között, futtassuk le mindkét komplementer tárgykapcsolati algoritmust. A turbános Ábrahám felsőtestével egészen előre dől, szinte odahajol a nála egy fejjel alacsonyabb Izsákhöz: hangsúlyosan *hozza* beszél. Rembrandt határozottan leszűkíti a távolságot a beszélő apa és fia között: erőteljes gesztikulációja – jobbát mellkasán kissé patetikusán keresztbe veti, baljával fölfelé mutogat, miközben nyomatékosan rászegezi a tekintetét – azt a benyomást kelti, hogy minden idegszálával *szuggerálni* akarja a fiút. Rembrandt elképesztő deiktikus precizitással érzékelteti, hogy a beszélő cselekvésének *tárgya nem a kimondott szó, hanem a beszélgetőtárs*, motivációja pedig az, hogy elhitesse vele Istenre hivatkozó magyarázatát, amiről maga tudja a legjobban, hogy *nem igaz*. A mondatot ('Isten majd gondoskodik bárányról az égőáldozathoz, fiam.') az teszi *itt és most* kétes értékűvé, hogy Ábrahám – hiszen tudjuk a narratívából – disszimulál: valójában nem akarja elárulni a fiúnak, hogy ő van kiszemelve az áldozat szerepére s hogy épp neki, az apjának kell majd gyilkosává lennie.³⁶ Épp ezért nem egyszerűen válaszol Izsák kérdésére, hanem *uralni* igyekszik a párbeszédet – a fiú pedig ezt észlelve reagál a maga tétova módján. Fontos, hogy míg apját profilból, addig őt enyhe negyedprofilból látjuk: kitér tehát a közvetlen *face-to-face* válasz elől. Nem akceptálja a személyesen őt ért agresszív megszólítást, nem hőköl hátra és nem kérdez vissza; nem ellenkezik és nem védekezik. Kezei céltalanul pihennek a rőzsekötegen, és pillantása sem közvetlenül Ábrahámét viszonozza: vizenyősnek látszó tekintettel maga elé réved. Mintha Rembrandt azt sejtetné ezzel, hogy a fiú pontosan érzi: apja asszertív viselkedése, amellyel neki válaszol, egyáltalán nem illik az ő tárgyyszerű és indulatmentes kérdéséhez. Amíg az atya *akciója* túlzottan célratörő, a fiú *reakciója* egyáltalán nem adekvát vele: értetlenséget tükröz.

³⁶ A bőbeszédű Flavius Josephus explicite is megfogalmazza, hogy Ábrahám felesége és szolgálói előtt is titkolta szándékát, „nehogy megakadályozzák az áldozatban”. Vö.: Josephus Flavius: *A zsidók története*. Ford. Révay József. Budapest, 1980. 14.

Bár Izsák semmi bizonyosat nem tudhat arról, hogy mi készül ellene a Mórija hegyén, egy biztos: az apjával közösen vállalt út célja és megvalósításának természetes perspektívája egycsapásra elhomályosul előtte.

A dramaturgiai megkülönböztetés – Ábrahám cselekvésének a beszélgetés közös tárgyról a Másik személyére irányuló finom átfókuszálása – olyan egyensúlyhiányt teremt tehát, amely elegendőnek bizonyul arra, hogy Rembrandt a párbeszédbe a kétség nyugtalanító mozzanatát keverje. Amit Julius Held a beszélgetés természetes menetéhez tartozó szerepcseréként eufemizál, az – szoros tárgykapcsolati szempontból vizsgálva – *megszakadt* kommunikációt, sőt, megkockáztatom, *dramai* fordulatot jelöl. Bár Ábrahám és Izsák szóváltása nem fejlődik explicit drámává, mégis jól észrevehetően két párhuzamos monológra esik szét. Mindkettőjük dialogikus viselkedését bizonyos átkereteződés jellemzi – az egyik így, a másik úgy tér el a közös tárgytól, a céltól, amely miatt útra keltek és amelyben egyformán – kinek-kinek a maga módján, mégis felhőtlen közösségben – kellene involválódniuk. Evidensen *látható*, hogy „elbeszélnek” egymás mellett és ez a nézőt azzal a feladattal szembesíti, hogy adjon értelmet dialógusközösségük nyilvánvaló felbomlásának.

Ennek a hajszálfinom anomáliának persze csak a narratívába beavatott figyelmes néző számára van elbeszélő értéke: Ábrahámot és Izsákot csak a cselekményegész ismeretében nézhetjük teljes értékű képsínapi szubjektumoknak, akiknek viselkedését a fenti módon zárt rendszerben, belsőleg motiváltként magyarázhatjuk. Ennek ismeretében viszont *nem tehetünk másként*: ha jó játékosként készek vagyunk végig követni csendes kommunikációjuk – közös játszmájuk – mikrodramaturgiáját, nem lehet nem észlelnünk, hogy a kommunikációs zavar a tragikus vég fenyegető árnyékát vetíti a békésen diskurálókra. Ennek pedig Rembrandt színpadán így is *kell* megtörténnie.

Ábrahám túlmotivált fellépése arra szolgál ugyanis, hogy általa megerősítse a szörnyű gyermekáldozat beteljesedésének drámai szükségszerűségét: Izsák baljós elfogódottsága pedig arra, hogy anélkül mutasson rá a gyermek kiszolgáltatottságára, hogy *itt és most* explicite bármi is utalna erre. Rembrandt pontosan tudja, hogy Izsák csodálatos megmenekülése – a végjátéka végjátéka – akkor sem fakadhat Ábrahámából, ha Isten végül hitének erejét jutalmazza meg a kegyelem ajándékával. Ábrahám immanenciájából, mivel az föltétlen istenhitével azonos, éppenséggel a gyilkosság következik. Ezért olyan mély értelmű, hogy e kis karcon a képsínapi szubjektum *belülről* motivált tragikus cselekvéseként épp Ábrahám alakoskodását (!) állítja a középpontba. Mi más indokolná épp ennek az epizódnak a kiválasztását? Nem több, de nem is kevesebb ez, mint *dramai* előrevetítése annak az abszolút sötétségnek, amely a Mórija hegyén Ábrahámra vár – és amelybe a kegyelem fénye azután váratlanul mégis bevilágít majd.

Gosztonyi Ferenc

„CÉZANNE UTÁN”

TOLNAI KÁROLY 1934-ES FERENCZY NOÉMI-MONOGRÁFIÁJÁRÓL

Marosi Ernőnek, 80. születésnapjára

A ma világszerte leginkább Michelangelo-kutatóként ismert Tolnai Károly (Karl Tolnai, Charles de Tolnay, 1899–1981) 1934-ben kis könyvet írt Ferenczy Noémiről (1890–1957). A kötet – a nagyjából húszoldalmi szöveggel és harminckét fekete-fehér képtáblával – az *Ars Hungarica* című könyvsorozatban jelent meg.¹ Tolnai 1918-tól, bécsi egyetemi művészettörténeti tanulmányaitól kezdve, változó helyszíneken, élete végéig külföldön élt. Az 1930-as évek közepére már a németalföldi és az itáliai reneszánsz művészet elismert – és az évek múlásával egyre növekvő híré – kutatójának számított.² Első, még magyar nyelvű, *Cézanne történeti helye (Kísérlet művészetének értelmezésére)* című tanulmányát 1924-ben az *Ars Una*-ban publikálta.³ 1925-ben jelent meg korai tudományos fő műve id. Pieter Bruegel rajzművészetéről (*Die Zeichnungen Pieter Bruegels*). Tolnai Ferenczy Noémit egyetemes összehasonlításban is generációja egyik, ha nem épp „a” legjelentősebb alkotójának tartotta. 1915–1916 óta ismerték és kölcsönösen nagyra becsülték egymást.⁴ De még így is meglepetést kelthetett, hogy a

¹ Tolnai Károly: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1934. (*Ars Hungarica*, 4.) A könyvsorozathoz: Farkas Judit: *Ars Hungarica*. Bisztrai Farkas Ferenc és a két világháború közötti művészeti könyvkiadás. „*Aki nem ír, hanem ír*”. Bisztrai Farkas Ferenc emlékezete. *Tanulmányok, visszaemlékezések, dokumentumok*. Szerk. Farkas Judit. Budapest, 2007. 24–82. Tanulmányom főszövegében az 1934-es kötetben szereplő Tolnai névalakot használok. (Ferenczy Noémi – tanulmányomban többször idézett – 1933–1934-ben Párizsba írt levelezőlapjait is „Monsieur Dr. Charles Tolnai”-nak címezte.) Tanulmányom az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

² Urbach Zsuzsa: Tolnay Károly művészettörténeti munkássága. Németalföldi művészet. *Ars Hungarica*, 7. 1979. 122–127.; Zentai Lóránd: Tolnay Michelangelója. Uo., 128–133.; Marosi Ernő: Utószó. In: Tolnay Károly: *Teremtő géniusok. Van Eyckről Cézanne-ig*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1987. 244–250.; Rényi András: Tolnay Károly (1899–1981), avagy a művészettörténeti utópia szelleme. „*Emberek és nem frakok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 13. 2006. no. 48. 315–328 (további irodalommal).

³ Tolnai Károly: Cézanne történeti helye. (Kísérlet művészetének értelmezésére). *Ars Una*, 1. 1924. március, 205–226. Értelmezéséhez: Gosztonyi Ferenc: Tolnai Károly, Fülep Lajos és a Vasárnapi kör. Megjegyzések Tolnai Károly *Cézanne történeti helye* című tanulmányának kontextusához. *Ars Hungarica*, 44. 2018. 375–390.

⁴ Hubay Miklós – Petényi Katalin: Beszélgetés Tolnay Károllyal. *Kortárs*, 23. 1979. 962. – vö.: Magyar

nemzetközi sikerei kapujában álló, és ekkor már Párizsban élő Tolnai elvállalta a könyv megírását. Ferenczy Noémi azonban bízott benne: „Itt senki sem hitte el, hogy Maga most tényleg megírja (csak én, persze) [...]”⁵

Az 1934-es kötetbevezető esszé mindmáig izgalmas és sok szempontból talányos olvasmány. Tanulmányomban ezt az egyszerre „nosztalgikus” és „utópikus” szöveget kísérlem meg egy speciális szempontból, a legtágabban értett Cézanne-recepciótörténet kontextusában értelmezni.

I. NOSZTALGIA

Tolnai Fülep Lajos, illetve közvetve Lukács György „tanítványa”, az első világháború idején Budapesten működő Vasárnapi Kör egyik legfiatalabb tagja volt.⁶ A baráti-szellemi társaság egyes, a Tanácsköztársaság bukása után emigrált tagjaival (például Lukáccsal, Lesznai Annával, Mannheim Károllyal, Wilde Jánossal, stb.) hosszabb-rövidebb ideig, változó intenzitással, míg a Magyarországon maradt Füleppel évtizedekig, sokszáz levélben tartotta a kapcsolatot. Minden fontosabb művét elküldte Fülepnek, 1937-es francia nyelvű Hieronymus Bosch-monográfiáját nyomtatásban is neki dedikálta („En hommage à M. Louis de Fülep”).

Tolnai a korai budapesti évek, a „vasárnapok”, és kiemelten Fülep és Lukács szerepét mindvégig meghatározónak tartotta egész pályája szempontjából. Ahogy egy sokszor idézett kései, 1978-as interjúbán a Vasárnapi Kör esztétikai ideológiáját (filozófiáját) is interpretálva megfogalmazta: „A Vasárnap külön helyet foglal el, és nézetem szerint, jelentősége abban áll, hogy egy *sui generis* spiritualitást hozott Magyarországra. A korábbi, XIX. század végi tradíciót, mármint a pozitívizmust, materializmust és annak művészi korrelátumát, az impresszionizmust elvetette. [...] Ez magában véve *aranykor* volt az én számomra, mert ez volt a szellemi hazám, innen indultam, aztán megálltam, és nem mentem tovább, megmaradtam e mellett az álláspont mellett, mert úgy éreztem, hogy ez az, amivel a legadekvátábban

író – olasz katedrán. Számvetés a hetvenötödik születésnap előtt. [Tóbiás Áron interjúja Hubay Miklóssal]. *Magyar Nemzet*, 1993. március 20. 20.: „Ferenczy Noémiről monográfiát írt a harmincas évek elején, sőt akkoriban, egy ideig, jegyespárként tartották őket számon. Amikor azután Firenzében az akkor hetvenhárom éves Tolnay Károlyt személyesen megismertem, megvallotta nekem, hogy ő, mint Karinthy Frigyes híres *Cirkusz* novellájának a hőse, azért törekszik világhírré művészettörténészként [...], hogy amikor mindenki figyel a szavára, megírhasa a könyvet Ferenczy Noémi művészetéről, és bebizonyítsa: ő a XX. század egyik legnagyobb művésze...” – vö. még: T. Szőnyi Zsuzsa: Tolnay Károly (1899–1981). *Vigilia*, 48. 1983. 113. (A szövegre Bardoly István hívta fel a figyelmet, köszönöm.) Valamint: Hubay Miklós: Napló. *Népszabadság*, 1987. július 11. 15.

⁵ Ferenczy Noémi Tolnay Károlynak. Budapest, 1934. [november előtt]. Kecskeméti Katona József Múzeum, Képzőművészeti Gyűjtemény Művészettörténeti Adattára, ltsz. 1865–95.

⁶ A Vasárnapi Körhöz továbbra is alapvető: *A Vasárnapi kör. Dokumentumok*. Szerk. Karádi Éva, Vezér Erzsébet. Budapest, 1980.

tudom a munkámat elvégezni. Ez az a filozófia, amelyre nekem szükségem van mint művészettörténésznek.”⁷

A Vasárnapi Kör iránti elkötelezettségét – ahogy erre a korábbi szakirodalom is felhívta a figyelmet –, 1934-ben, a Ferenczy Noémi-monográfia bevezető tanulmányában is egyértelművé tette.⁸ Előzményként megemlítette a Fülep, Lukács és Hevesi Sándor által szerkesztett *A Szellem* (1911) című folyóiratot, illetve a Vasárnapi Kör tagjai által szervezett Szellemi Tudományok Szabad Iskolája előadásait is.⁹ Ezt 1934. júniusi levelében Fülep is köszönettel nyugtázta: „A Ferenczy-könyvet megkaptam, kedves Magától, hogy ránk is sort kerített benne. Könyve nagyon szép.”¹⁰ (Csak zárójelben: Tolnai nyilván politikai megfontolásokból – és feltehetően budapesti barátai kérésére – *A Szellem* szerkesztőjeként csak Fülepet említette, Lukácsot nem.¹¹)

De hogy kerültek egyáltalán a Vasárnapi Körre vonatkozó hivatkozások egy művészmonográfiába? Tolnai úgy vélte, hogy Ferenczy Noémi pályájának (mint látni fogjuk: világnézeti) jelentőségét úgy tudja a legjobban bemutatni, ha művészetét a számára legfontosabb, egyidejű magyarországi szellemi mozgalmakkal és törekvésekkel összefüggésben (kölcsonös megvilágításban) interpretálja. Tárgyalásmódja tehát alapvetően szellemtörténeti volt. Ezt a kötetről írt recenziójában Elek Artúr is megemlítette, jöllehet a végeredménnyel kapcsolatos fenntartásait sem hallgatta el: „A kis könyvet érdekes fiatal művészettudós írta: Tolnai Károly, a hamburgi egyetem volt magántanára, akinek különösen külföldön igen megbecsült a neve. *Szellemtörténeti összefüggésekbe igyekszik beleállítani Ferenczy Noémi művészetét, amiben kissé messze megy, csaknem a politika határáig.*”¹² Elek megfigyelése, jöllehet a módszertől láthatóan idegenkedett, pontos volt. Tolnai szerzői ambíciója ugyanis valóban túlmutatott egy „hagyományos” művészeti publikáció keretein. Helyesebben: Ferenczy Noémiről pont olyan *komoly* – a szellemi szférák bonyolult kapcsoló-

⁷ Hubay-Petényi 1979. i. m. 967–968.

⁸ A kérdést tárgyaló korábbi – a Ferenczy Noémi-kötet értelmezése szempontjából is – alapvető publikációk: Beke László: Pályakép és „világkép”. In: Tolnay Károly: *Michelangelo. Mű és világkép*. Budapest, 1975. 367–380.; Tímár, Árpád: Charles de Tolnay e la cultura ungherese. In: *Charles de Tolnay. Giornata commemorativa organizzata d'intesa con l'Accademia delle Scienze d'Ungheria (Roma, 26 novembre 1982)*. Roma, 1984. 3–9. (Klly.); Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 18–19.; Balázs Kata: Levelek az aranykorból. Tolnay Károly és a Ferenczy ikek kapcsolatának dokumentumai. *Enigma*, 17. 2010. no. 65. 81–93.

⁹ Tolnai 1934. i. m. 10. A Szabadiskolához: Karádi Éva: Formával a káosz ellen. (1917. A Vasárnapi Kör a nyilvánosság elé lép a Szellemi Tudományok Szabadiskolájával.). *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály, Veres András. Budapest, 2007. 866–881 (további irodalommal).

¹⁰ Fülep Lajos Tolnai Károlynak. [Zengő]Várkony, 1934. június 13. *Fülep Lajos levelezése III. 1931–1938*. Szerk. F. Csanak Dóra. Budapest, 1995. 408.

¹¹ Tolnai 1934. i. m. 27.: 2. j. A kérdéshez ld. még tanulmányom 31. jegyzetét.

¹² (e. a.) [Elek Artúr]: Ferenczy Noémi, a gobelin művésze. *Ujság*, 1934. május 30. 7. (Kiemelés tőlem.)



Ferenczy Noémi: Fahordó nő, 1924–25.

Repr. Tolnay Károly: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1934. 12. kép

dásait bemutató – szellemtörténeti könyvet írt, mint amilyet korábban például az id. Bruegelről. Utóbbi munkájáról Fülep azt tartotta, hogy „a tiszta szellemtörténeti módszer paradigmája”.¹³ Írásával azonban, mint látni fogjuk, a két világháború közötti kortárs világban több szempontból is kockázatos – és leginkább épp Ferenczy Noémit érintő, de a szerkesztésben közreműködő Pogány Kálmán szempontjából is aggályos (a kötet ajánlása neki szólt) – szellemi kalandba bocsátkozott.¹⁴

A kötet ugyanis, amellett hogy ma is gyakran forgatott „szakirodalom”, és/vagy „forrás”, egyfajta kiterjesztett Vasárnapi Kör „hommage”-ként is olvasható. Sőt, a szöveg kulcsfogalmakból szőtt referenciahálóját alaposabban megvizsgálva – ez következik most – arra a következtetésre juthatunk, hogy nehéz is másnak látni. Az összefüggés tehát nem csak a konkrétumokra – *A Szellemet* és a szabadiskolai előadásokat említő helyekre – vonatkozik, hanem a Vasárnapi Kör kedvelt szavát visszahangozva: az „Egészre”. Tolnai ugyanis esszéjében, ahogy ezt az alábbiakban néhány fontosabb példán keresztül megkísérlem bemutatni, a Vasárnapi Kör esztétikai ideológiája felől olvasta és interpretálta Ferenczy Noémi művészetét. Művészet és világnézet korrelációjában, egy új világkép, „a szellem” új állapotának első, „küldetésbeteljesítő” objektivációiként mutatta be alkotásait. Gobelinjeit a Cézanne utáni – utópisztikus várakozásokkal terhes – évtizedek legjelentősebb műveinek tartotta. Érvei elsősorban nem stilárisak, hanem, ismétlem magam: szellemtörténetiek voltak. Lássuk a részleteket!

A 20. század első harmadának egyik legtöbbet tárgyalt, a művészeti szférán messze túlmutató kérdése Cézanne jelentőségére, illetve a Cézanne-t követő új művészetre vonatkozott. A modernizmus teoretikusait, jóllehet eltérő hangsúlyokkal, világszerte ezek a kérdések foglalkoztatták. A várt, az impresszionizmust felváltó új művészet előfeltételeiről 1923-ban megjelent *Magyar művészet* című könyvének utolsó, *A jövő felé* című Cézanne-fejezetében Fülep például így nyilatkozott: „Hogy a Cézanne-ban rejlő lehetőségekkel mi történjék, nem a vásznon való kísérletezéssel, »kereséssel« fog eldőlni. Csak új világnézet határozhatja meg a kellő utat.”¹⁵ 1924-ben, az említett Cézanne-tanulmányban Fülep nyomán, de némiképp más eredményre jutva, Tolnai is ekképp elemezte Cézanne „történeti helyét”. Úgy látta – és enélkül a Ferenczy Noémi-kötet okfejtései sem igazán érthetők meg –, hogy „Akadémizmus és impresszionizmus csupán *tünetei* a szellem századvégi állásának, bennük csak a világnézet és a forma *korrelációjáról* – Cézanne-ban, akinél *valósággá* lényegül a szellem, a forma és a világnézet *azonosságáról* van szó.”¹⁶ Cézanne volt az, aki megtalálta a „fragmentált” (és még a Tolnai-tanulmány írásakor is fennálló)

¹³ Fülep Lajos: Szellemtörténet. Hozzászólás Babits Mihály tanulmányához. [1931.] In: Fülep Lajos: *Egybegyűjtött írások IV. Cikk, tanulmányok 1931–1950*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 2017. 11.

¹⁴ A kérdéshez ld. még tanulmányom 31. jegyzetét. Pogányhoz: Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. In: Uő.: *Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, 2014. 472–483.

¹⁵ Fülep Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, 1923. 187.

¹⁶ Tolnai 1924. i. m. 205.

kortárs valóságnak, a „jelentéstelen töredéknek” egyedül megfelelő, és hangsúlyosan nem szüzséként értett „csendélet”-formát: „A fragmentarikus valóság igazi formája a *csöndéletiség*: a mindent tárgyként átélni tudás.”¹⁷ Tolnai 1924-es interpretációjában Cézanne az elidegenedés, a marxi-lukácsi „eldologiasodás” (*Verdinglichung*) egyetlen adekvát kortárs kifejezőjeként jelent meg.¹⁸ Az ebből a szempontból elemzett kulcsmű pedig Cézanne *Fiatalember koponyával* (1896–1898) című festménye volt. Tolnai úgy látta, hogy korábban Hamlet vagy dűrieri *Melancholia* lett volna belőle: „Szimbólumgazdag korokban érthető jelentésegész, itt azonban a profán ruhához nem illő helyzet csak fokozza a *lélek némaságát*.”¹⁹ Majd hozzátette: „Hogy a »másiknak« ezt a dologként adottságát Cézanne maga *lelkileg* élte át, azt a »Fiú és halálfej« bizonyítja. Itt is tárgyak: fiú és halálfej. Titok marad az összekerülésük miértje, mert *nincs híd a »másikhoz«*, hiába minden konkrétul beleélniakarás, belső világa csak az övé, a kanti »magánvaló«, a megismerhetetlen.”²⁰ Látni fogjuk, hogy az itt felsorolt „lét-negatívumokat” fogja majd Ferenczy Noémi – legalábbis Tolnai szerint – „hídszerű”, „lélektől lélekhez” vezető, tárgyában és médiumában is „közöségi” művészetében pozitívba átfordítani.

II. „UTÓPIA”

Tolnai 1934-ben megjelent esszéje – véleményem szerint – két, egymással is összefüggő, a Vasárnapi Kör esztétikai ideológiájában alapvető fogalom körül bonyolódik. Az egyik a „lélekvalóság”, a másik a *Werk* fogalma.²¹

A lélekvalóság fogalma elsősorban Lukácshoz, és a végül soha el nem készült Dosztojevszkij-monográfiához köthető.²² Mint ismeretes a *Die Theorie des Romans* (*A regény elmélete*, 1916), az előzetes elképzelések szerint, a Dosztojevszkij-kötet bevezető fejezeteinek íródott.²³ A lélekvalóság ugyanakkor, attól függetlenül, hogy a könyv csak terv maradt, a „vasárnaposok” szókincsének egyik alap kifejezése lett.²⁴ Tolnai ismerhette a baráti vitákból, beszélgetésekből, de Lukács 1917 tavaszán tartott,

¹⁷ Tolnai 1924. i. m. 206.

¹⁸ Vö.: Gosztonyi 2018. i. m. 2018-as tanulmányomat jelen szövegben két ponton – a 34. és a 39. jegyzetekben – is kiegészítem, korrigálok.

¹⁹ Tolnai 1924. i. m. 214. (Kiemelés tőlem.)

²⁰ Uo. (Kiemelések tőlem.)

²¹ Természetesen a korábbi szakirodalomban már említett – ezért tanulmányomban most külön nem tárgyalt – „Egész”, a „totalitás” problémája is ide tartozik. Beke 1975. i. m. 374.; Balázs 2010. i. m. 91.

²² A fiatal Lukácshoz: Lendvai L. Ferenc: *A fiatal Lukács. Útja Marxhoz: 1902–1918*. Budapest, 2008. – vö. még: Tallár Ferenc: *Lélekvalóság és regény. A fiatal Lukács Dosztojevszkij-konceptiójáról. Magyar Filozófiai Szemle*, 55. 2011. 102–113.

²³ Egyben: Lukács György: *A regény elmélete. Dosztojevszkij-jegyzetek*. Ford. Tandori Dezső, Mesterházi Miklós. Budapest, 2009.

²⁴ A kérdéshez alapvető: Karádi Éva: Lukács Dosztojevszkijről tervezett művének hatástörténetéhez. *Doxa*, 7. 1986. 47–66.

részben biztosan Dosztojevszkijről szóló szabadegyetemi *Etika*-kurzusáról is, amelyen – ahogy egy Fülepnek küldött, valamivel későbbi leveléből tudjuk – biztos, hogy részt vett.²⁵ A fogalom legteljesebb, nyomtatásban is megjelent kifejtése azonban Lukács 1918-ban a *Jelenkorban* publikált, Balázs Béla *Halálos fiatalság* (1917) című drámájáról írt kritikájában (tanulmányában) olvasható. (A szöveg nem sokkal később, bővítve a *Balázs Béla és akiknek nem kell* [1918] című kötetben is megjelent. Tolnai elvileg mindkét kiadást ismerhette.) A Balázs-kritikában olvasható – jóllehet nem minden szempontból világos – meghatározások, körülírások egyike szerint a lélekvalóság az „igazi”, az emelkedettebb nivójú (szellemi) valóság.²⁶ Balázs újabb műveinek párhuzama e tekintetben – legalábbis Lukács nem kis elfogultsággal ezt állította – Dosztojevszkij volt. Dosztojevszkij, aki „*ott kezd el, ahol a többiek végzik*: ő azt írja le, hogy hogyan éli a lélek a maga életét”.²⁷ Szempontunkból is beszédes, hogy Lukács a tanulmányában – nem itt először és nem is utoljára –, Balázs törekvéseinek jelentőségét magyarázva, Dosztojevszkij mellett Cézanne-t is megemlíttette.²⁸

A Tolnai könyv is tele van a lélekre, a lélekvilágra, a lélekvalóságra való közvetlen-közvetett hivatkozásokkal. Ferenczy Noémi jellemzését is mindjárt ezzel kezdte. Az előbbiekből, Lukács szövegéből, akár már a felütés is ismerős lehet: „*Ferenczy Noémi ott kezd, ahol a többiek abbahagyják*: művészetének tárgyát ő nem keresi, az *adva van* neki. A *lélek új valóságát* ismeri, új *hitnek* a birtokában van. Művészi problémája csak az: hogyan ölthet testet a művészetben az új valóság.”²⁹ Tolnai ezért vélte úgy, a már említett szellemtörténeti hipotézise szerint, és természetesen a Vasárnapi Körre utalva, hogy „Művészete megértéséhez kora művészeti irányainak ismeretetésénél közelebb vezet: röviden vázolni az új valóság ideáljának a magyar szellemi életben való felmerülését és térhódítását.”³⁰ Tolnai azonban nem sokkal később az előbbiekhöz egy kiegészítő – és ismét a lélekvalóságot említő – megjegyzést is fűzött: „Ferenczy Noémi mit sem tudott a magyar szellemi élet megújulásáról. E körtől teljesen függetlenül, ösztönösen törekedett ő is a *lélekvalóság* honába. [...] Generáció-közösségről, nem »befolyásról« van itt szó [...]”.³¹

²⁵ Tolnai Károly Fülep Lajosnak. Baden bei Wien, [1918.] július 21. *Fülep Lajos levelezése I. 1904–1919*. Szerk. F. Csanak Dóra. Budapest, 1990. 361–362.

²⁶ Lukács György: Balázs Béla: *Halálos fiatalság*. [1918.] In: Lukács György: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1977. 683.

²⁷ Uo. (Kiemelés tőlem.)

²⁸ Lukács 1918. i. m. 681.

²⁹ Tolnai 1934. i. m. 9. (A mondatkezdő és a „lélek új valóságát” említő kiemelések tőlem, a többi az eredetiben.)

³⁰ Tolnai 1934. i. m. 9.

³¹ Tolnai 1934. i. m. 10–11. (Kiemelés tőlem.) Ferenczy Noémi talán legfontosabb ismertté vált – egy Tolnainak küldött 1934. április 7-ei levelezőlapján megírt – korrekciója a kötettel kapcsolatban, épp erre vonatkozott: „a könyv történelmi része téves [...]. Maga a körül a Szellem című lap körüli embereket pont az ellenkezőnek tételezi fel, mint amik voltak és mint ami lett ennek a folytatása.” Idézi: Pálosi 1998. i. m. 42.: 65. j. A firenzei Casa Buonarottiban, a Tolnay-hagyatékban őrzött levélből

Tolnai ezután a Vasárnapi Kör által szervezett, 1917 tavaszán megindított, a szélesebb nyilvánosságot megcélzó szabadegyetemi előadásokat (*Előadások a szellemi tudományok köréből*) említette. Kiemelte, hogy az elzárkózó és „öncélúvá” vált pozitívista tudományossággal szemben valami újat, lényegibbet kezdeményeztek. A következők akár Tolnai saját tudományos programjaként, szellemi önarcképeként is olvashatók: „[...] a megismerés nem öncél többé, hanem út a lélek önteljesedéséhez. A tudomány és általában az »objektív kultúra« eszköz, hogy a lélek az életnek oly színvonalára emelkedjék, amelyen – a közönséges élet szociális kötöttségeit levetve – saját lényének lényegét élheti.”³² Az idézetekből, az „objektív kultúra” simmellikácsi összefüggéseinek tárgyalása helyett, ezúttal inkább a szociális kötöttségektől való megszabadulás programjára szeretném felhívni a figyelmet. Lukács a már idézett

csak az idézett részlet került publikálásra, a magyarázat (ha volt egyáltalán), sajnos nem. Magyarázatképp talán az 1919-es eseményeket közvetlenül követő időkből (Ferenczy Noémi Bénivel Révai Józsefet és Sinkó Ervint is bűjtatták), vagy a bécsi emigrációban szerzett tapasztalatokra lehet gyanakodni. Sinkóhoz: Illyés Gyula: Beatrice apródjai. *Kortárs*, 22. 1978. 334.: „A fiatal Ferenczy Noémi senki előtt sem titkolta, hogy élete nagy (ideális) vonzalmának tárgya Sinkó Ervin. A halálra keresett ő rejtegette, ő szervezte meg a kiszöktetését.” Tolnai is érintette az 1919 körüli évek eseményeit: „1919–1921-ben, Ferenczy Noémi nem dolgozott. Mint mindenki, úgy ő is a történelmet élte.” Tolnai 1934. i. m. 16. A Ferenczy Noémi és Tolnai Károly közötti levelezésből tudható, hogy a kötetből számos »politikai« tartalmú rész kimaradt. Talán egyszer az eredeti kézirat is előkerül és felmérhető lesz a kihagyások mértéke. A Kecskeméten őrzött levelezőlapokból úgy tűnik, hogy Ferenczy Noémi is kérte Tolnait, hogy tompítsa mondanivalóját: „Ami a »politikai« dolgot illeti, Magának a Maga szempontjából teljesen igaza van, csak, hogy Maga nem csak történelmet ír ebben az esetben, hanem egy még fejlődésben levő művésznek segíteni is akar, azzal, hogy még élete korában exponálja Magát érte, megmondja a nyilvánosságnak, hogy ez az ember figyelemre méltó dolgot csinál (ugye?) mármint, ha Maga a »politikai« dolgot említi, akkor nem hogy segít, hanem árt az embernek és a munkájának. A »pillanatnyi konjunktúra« alatt kell élni, ami amúgy is nehéz, hát még, ha (amit Maga nem tud) az ember »politikai« szempontból nyilvánosságra kerül. Azt, hogy Maga nem tudja, úgy értem, hogy nem is tudhatja, mert nem kénytelen közvetve az emberek Magáról való véleményéből élni. [Betoldások ehhez a részhez: Ne haragudjon, de én, aki illegális munkához szoktam, a magam kímélését (bizonyos szempontból kímélés) nem érezhetem megalkuvásnak. Ha ezt az első résznek nevezné, hiszen új periódus kezdődik úgyis és a személyi rész a halálom utánra maradna? Ne haragudjon!] Talán ezt a részt, a személyi részt, lehetne hagyni, amíg még dolgozni szeretnék. Ez nem koncesszió és nem találok, hogy ez részemről »célszerűség«, semmi megalkuvást ebben nem érzek.” Ferenczy Noémi Tolnay Károlynak. Budapest, 1933. október 25. Kecskeméti Katona József Múzeum, Képzőművészeti Gyűjtemény Művészettörténeti Adattára, ltsz. 1865–95. Ferenczy Noémi egy 1933-as – a levelek, levelezőlapok kronológiája nem teljesen egyértelmű –, elvileg a kézirat elolvasása után írt levélben is kitért a kérdésre: „Most értem csak, hogy Magának miért volt fontos a »politikai« dolog. Kár, hogy itt kell megjelenjen a könyv, mert itt, még ha velem nem is törődnek, teljesen lehetetlen. Talán egyszer lehet egy olyan országban, ahol szabad írni. Csak Maga érti az egész dolgot igazán.” Ferenczy Noémi önéletrajza és levele Tolnay Károlyhoz. *Ars Hungarica*, 6. 1978. 342. – vö.: Charles de Tolnay: Noémi de Ferenczy. *Estratto da „Antichità viva”*. Fascicolo N. 1. Firenze, 1978. 5., 6.: 2. j.

³² Tolnai 1934. i. m. 10. (Kiemelés tőlem).

Halálos fiatalság kritikában ugyanis, sok egyéb mellett, a lélekvalóságra építve (attól remélve), az osztálytársadalom megszűnésének víziójával is előállt: „[...] a lélekvalóságnak egyetlen valóságként való tételezése az ember szociológiai beállításának radikális megfordítását is jelenti: a lélekvalóság nivóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, amelyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolták, és helyükbe új, konkrét, lélektől lélekhez fűződő kapcsolatok lépnek. Ennek az új világnak a felfedezése a Dosztojevszkij nagy tette.”³³ Csak egy rövid megjegyzés. Nyilván nem véletlen, hogy nagyjából ugyanezekben a félig még budapesti, félig már Bécsben töltött években a biztos polgári, anyagi háttérrel rendelkező Tolnai (és körülbelül pont akkor, amikor a radikális baloldali, az illegális kommunista pártnak is rendszeresen dolgozó Ferenczy Noémivel is sűrűbben érintkezett), kísérletet tett arra, hogy megszabaduljon „szociális determináltságától”.³⁴ Egyszerű ruhákban járt és alig étkezett. Kései feljegyzéseiben olvasható: „Kezdtém ennek a mintaképnek [értsd: a Fülep által közvetített ideális, szellemi életformának] a hatása alatt átgyúrni saját életemet. [...] Vagyis: megvetéssel néztem most már a polgári jómódot, a gazdag étkezéseket, a luxust, ami körülvett. Vonzott a szegénység, mert az »más« volt, talán igazabb. Az egyetemi évek azonban, amikor már külföldön éltem, a »végleges« emancipációt hozták magukkal. Emancipációt a vagyonos polgárfiú léha életétől és eljegyzését a szellemi ember ideáljával. Az új életstílus külsőleg: ruhában manifestálta magát, kicsiny szobám falát Giotto, Tintoretto, Greco, Ma, Cézanne díszíti, evés: a minimum.”³⁵ (Nem csoda, hogy 1925-ben, amint ezt többszöri levélváltásuk is bizonyítja, Tolnai édesapja és Fülep együtt aggódtak az ifjú egyetemista évek óta tartó egészségtelen életmódja miatt.)³⁶

De térjünk át a második fogalom szövegbeli jelenlétének a vizsgálatára. Míg a lélekvalóság fogalmának konkrét forrásai, a Tolnait ért hatások útjai, amint láttuk, csak sejthetők, addig a *Werk* szempontjából szilárdabb filológiai fogódzónk is akad. A Szellemi Tudományok Szabad Iskolájának előadásairól szólva Tolnai a jegyzetekben Mannheim Károly *Lélek és kultúra* (1918) című kis kötetére hivatkozott.³⁷

³³ Lukács 1918. i. m. 685.

³⁴ Vö.: Körösi-Krizsán Sándor: Ferenczy Noémi a kommunista mozgalomban. *Új Látóhatár*, 19. 1968. 529–533. Ferenczy Noémi önéletrajza szerint – az idézett részben művészeti élményeit sorolta fel – 1924-ben Bécsben együtt néztek műalkotásokat Tolnaival: „Később nem is láttam semmit, a nézés »ki is ment a divatból«, míg aztán 24-ben Magával néztem újra.” Ferenczy-Tolnai 1978. i. m. 344. 2018-as tanulmányomban (Gosztonyi 2018. i. m.) úgy gondoltam, hogy főleg Lukács hatott Tolnai Cézanne-esszéjének „osztályharcos” részeire. Nem kizárt, hogy Ferenczy Noéminek legalább ekkora, ha nem nagyobb része, inspiráló szerepe volt az 1920-as évek elején Tolnai baloldali tájékozódásában.

³⁵ Lapok a „Mindenes könyv”-ből. Tolnai Károly levelezéséből és naplófeljegyzéseiből. III. Közreadja Lenkei Júlia. *Holmi*, 15. 2003. 371.

³⁶ Tolnai Arnold Fülep Lajosnak. (Bécs, 1925. augusztus 23.) *Fülep Lajos levelezése II. 1920–1930*. Szerk. F. Csanak Dóra. Budapest, 1992. 267–268.

³⁷ Tolnai 1934. i. m. 27.: 3. j. *Lélek és kultúra. Programelőadás*. A II. szemeszter megnyitása alkalmából tartotta Mannheim Károly. Budapest, 1918. (Előadások a Szellemi tudományok Köréből, 1.) Tanulmá-

Mannheim szövege eredetileg 1918-ban, a második szabadiskolai szemeszter nyitóelőadásaként hangzott el. A kötetből egy példány haláláig Tolnai tulajdonában volt, az említett 1978-as interjúban is abból olvasta fel a Szabadiskola programját.³⁸ Véleményem szerint 1934-ben (is) Mannheim előadásszövege volt Tolnai legfontosabb forrása, egyúttal, a teljes életpályára kivetítve: a „budapesti örökség” emléke és esszenciája.³⁹ Előadásában Mannheim is többször körül írta a lélekvalóság eszményét. Szempontunkból azonban az az igazán fontos, ahogy mindezt – a vasárnapi körös konszenzusnak megfelelően (a kiindulópont ezúttal is egyértelműen a többiek között Eckhart Mestert tanulmányozó Lukács volt) – összefüggésbe hozta a *Werk*kel: „A Werknek ezt a – magyarra nehezen lefordítható – fogalmát a német középkori misztikusoknál találjuk, s ők ezen eleinte a vallásos cselekedetet értették, de később a léleknek mindenféle objektivációját, a világi élet számára való dokumentálódását. Úgy, hogy számunkra mindent: a tettet, a gondolatot, ábrázolást, kultuszt egyaránt jelenti: vagyis azt, midőn a lélek egy tőle idegen materián keresztül kíván önmagához eljutni.”⁴⁰ A *Werk* tehát ebben a – hívjuk így: mediális – értelemben kulcsa önmagunk és a másik megismerésének.⁴¹ Egyik alapvető küldetése, hogy „ideiglenes hidat jelent ember és ember között”.⁴² Ebből következik, és korábban ilyesmiről is volt már szó, hogy „A Werk abban a percben válik kultúrobjektummá, amidőn e szociális beállítottságában érvényesül.”⁴³ Kultúrobjektummá válva pedig, és ez is ismerős lehet: „új valósággá lesz”.⁴⁴

De mi vonatkoztatható mindebből Ferenczy Noémire? Tolnai szerint szinte minden. Tolnai tényleg nagyon szép és átgondolt szövegét olvasva elsőre talán fel sem tűnik, hogy a tanulmánya nagy részét kitevő, a gobelinek munka- és munkás-ábrázolásait elemző oldalak milyen pontosan követik és főképp variálják Mannheim *Werk*-definícióit. A koncentrált tárgyalás érdekében most csak a legfontosabb, a lélekvalóságot és a *Werket* – Mannheim és Lukács módján – egybeolvasó, illetve a *Werket* minden szorongó fenntartás nélkül egyszerűen „*munkára*” cserélő bekezdéseket idézem. Az elsőben Tolnai azt a folyamatot mutatta be, ahogy Ferenczy

nyomban a könnyebben hozzáférhető új kiadást idézem: Mannheim Károly: Lélek és kultúra. *A Vasárnapi Kör* 1980. i. m. 186–202. A *Werk* recepciójához a Vasárnapi Körben, Hauser kapcsán: Markója Csilla: „A dolgok lényegének megragadása”. Hauser Arnold, a kritikus. *Enigma*, 24. 2017. no. 91. 168–188.

³⁸ Hubay-Petényi 1979. i. m. 965–966.

³⁹ Az „is”-hez: nem kizárt, hogy Mannheim 1918-as szövegének egyes részei – Marx, Lukács, Fülep mellett (Gosztonyi 2018. i. m.) –, különösen az „elidegenedésről” (Mannheim 1918. i. m. 194.) vagy az emberek közötti hiányzó vagy épp létesülő kapcsolatról („hídról”, uo. 192.) szóló részek hathattak Tolnai 1924-es, az „eldologiasodást” a középpontba állító Cézanne-konceptiójára is.

⁴⁰ Mannheim 1918. i. m. 190.

⁴¹ Uo.

⁴² Mannheim 1918. i. m. 192.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

Noémi a korábbi, természeti (panteista) művektől eljutott a munkaábrázolásokig. Tolnai készülésük, és ami a legfontosabb: a lélekvalóság ezzel együtemű, művekben testet öltő kibontakozásának időrendjében tárgyalta a műveket. A korai *Teremtéstől* (1913) kezdve a *Harangvirágokon* (1920) át „a lélekközösség világának első realizációjaként” bemutatott, a valódi cél felé vezető út fontos átmeneti állomásaként értékelt *Nővérekig* (1921). Tolnai levezetésében: „Lélekközösség a természet által: ez még csak mitikus közösség, amely csak akkor lehetséges, ha a lelkek még nem váltak le az ősi egységről, még nem jutottak el saját önállóságukhoz. Ferenczy Noémi nem állhatott meg a mítosznál, a másik közösséget kereste: a kozmoszá lekerekült lelkek magasabb közösségét. Hogy ehhez eljuthasson, előbb a lelket kellett önállósítania. Ez a probléma foglalkoztatta őt 1922-től kezdve. Azóta leszállt a regebeli őserdők imbolygó lombvilágából a reális földre; a törekeny, karcsú nők helyet adtak gobelinein az erőteljes, férfias munkásnak; az ember nem a természet virága többé, hanem ura. Az emberi lélek önmagának sohasem elég: hogy kozmoszá záruljon, idegen médiumra van szüksége. A lélek teljesedésének médiumát Ferenczy Noémi a munkában fedezte fel.”⁴⁵ Tolnainál tehát a *Werk* fogalma – és ez igazán lenyűgöző – mintegy multiplikálódott: a *Werk* a médium, az alkotómunka, az elkészült mű és az ábrázolás témája is. Az utolsó két mondat kontextusához (forrásához) továbbá érdemes újra felidézni a már citált Mannheim-sorokat, miszerint *Werk*ről akkor (is) beszélünk, „midőn a lélek egy tőle idegen materián keresztül kíván önmagához eljutni”.⁴⁶ Valamint azt is, hogy Lukács Balázs Béla versei – és persze a lélekvalóság – kapcsán hívta fel a figyelmet az elveszett egykori „Egész”, a „totalitás” visszanyerésének egyfajta lehetőségeként, a „léleknek kozmoszá tágulására”.⁴⁷ (Hasonló megjegyzéseket *A regény elméletében* és a Dosztojevszkij-jegyzetekben is bőven találhatunk.)

Tolnai a folytatásban – és ismét a lélekvalóság és a *Werk* kontextusában –, a szociális determináltság problémáját is elemezte: „A munkás a 19. században mindig az elnyomott társadalmi réteg képviselője, ellentétben a többi »szabad« és nem dolgozó osztállyal. A fizikai dolgozás ténye szociálisan elválaszt. A munka mindig *kívülről* a lélekre ránehezedő kényszer. Ferenczy Noémi nagy tette az volt, hogy először jelenítette meg a dolgozó embert, mint az *egyetemes ember típusát*. [...] Megszabadította a dolgozó embert szociális determináltságától és a »munkát« magát a lélek *belülről* jövő természetes megnyilvánulásává, belső szükségévé tette. [...] a munka lélekállapot nála, az az állapot, amelyben a lélek szubsztanciálissá válik.”⁴⁸ Ez a lélekállapot azonban már cselekvő és akár a küzdelmet is vállaló. Tolnai erről a *Fahordó nő* (1924–1925) és a *Kaszás paraszt* (1925–1926) című gobelinek kapcsán írt: „A munka a lélek hitévé vált: vallás, amelyért küzdeni kész. A tartás merevsége meg nem alkuvó, heroikus kitartás és dac kifejezője; a munka eszközeit (a baltát, a

⁴⁵ Tolnai 1934. i. m. 17. (Kiemelés tőlem.)

⁴⁶ Mannheim 1918. i. m. 190.

⁴⁷ Lukács 1918. i. m. 683.

⁴⁸ Tolnai 1934. i. m. 19. (Az utolsó kiemelés tőlem, a többi az eredetiben.)

kaszát) úgy szorítják kezükben, mint a fegyvert a hitükért vívandó csatában.”⁴⁹ És hogy ne legyenek a sugallt jelentés felől kétségeink (vagy mégis?), Tolnai A *Fahordó nőt* tovább elemezve, ruhájának „skarlátvöröse” és „arca »lázrózsáinak« cinóbere” kapcsán kijelentette: „ez a vörös már túlmutat önmagán szimbolikus jelentések felé.”⁵⁰ Majd a folytatásban, némileg váratlanul, mintha más megoldás fel sem merülhetne, a középkori francia üvegablakok „mélyvörös-mélykék” színeit említette.⁵¹ (Miközben Ferenczy Noémi és Pogány a kötetbe szánt illusztrációk előkészítése közben – ahogy erről egy 1933. decemberi levélből Tolnai is értesült –, épp a *Fahordó nő* bordűrjén körbefutó sarló-kalapácsos motívumsort próbálta a műről készült fényképfelvételen felismerhetetlenné átrajzolva eltüntetni, retusálni.)⁵²

Tolnai a legújabb alkotói korszak kezdetének a *Pék* (1933) című művet tartotta. A gobelin munkaábrázolásának „jelentését” – Ferenczy Noémi nyomán –, a közösséget való cselekvés eszményének irányába („kenyér egy egész világ-
nak”) terjesztette ki: „Ez a pék nem a saját lelke üdvéért dolgozik: ő másokért, mindenkiért, az emberiségért dolgozik. A munka (és ez a »munka« utolsó jelentés-
változása Ferenczy Noémi műveiben) – a munka altruisztikus funkció egy kollek-
tív emberiségben.”⁵³

Tolnai a gobelin Ferenczy Noéminek köszönhetően újra felvirágzó műfaját – a Vasárnapi Kör antiindividualista közösségeszményének is megfelelően –, egyfajta eljövendő „új kollektívizmus” jeleként értelmezte. Ferenczy Noémi művészetének egyetemes jelentőségét és szerepét is ebben az összefüggésben – Fülep Magyar mű-
vészetéből a „korszak(alkotás)” és a „küldetés” kulcsfogalmait átvéve, adaptálva – fogalmazta meg. Összefoglalásában azt állította, hogy a magyar művészet Ferenczy Noéminek köszönhetően „kapott először a szó szoros értelmében »korszakot alko-
tó« szerepet az egyetemes kultúrfejlődésben”.⁵⁴ Úgy látta, hogy Ferenczy Noémi „történeti küldetése” az volt, hogy a 15. századi első virágzását követően újra termé-
szetessé és monumentálissá tette, másodszorra is „a »nagy művészetek« rangjára” emelte a gobelint: „A 15-ik század elejéhez hasonló történelmi helyzetben nyúlt Ferenczy Noémi a gobelinhez. Leáldozott a 19-ik századi individualizmus, új kollek-
tívizmus jelei mutatkoznak mindenfelé.”⁵⁵

⁴⁹ Tolnai 1934. i. m. 21.

⁵⁰ Uo. (Kiemelés tőlem.)

⁵¹ Uo.

⁵² Ferenczy Noémi Tolnai Károlyhoz írt, 1933. december 29-ei levelét idézi: Pálosi 1998. i. m. 19.

⁵³ Tolnai 1934. i. m. 23–24.

⁵⁴ Tolnai 1934. i. m. 11.

⁵⁵ Tolnai 1934. i. m. 13., 26. Csak jegyzetben: a gobelin „egyanyágúságáról” írottak (Tolnai 1934. i. m. 25.) akár Popper Leó *Allteigjére*, de valószínűbb, hogy inkább Lukácsra vezethetők vissza. Tolnai Popper 1910-es esszéjét (*Peter Brueghel der Ältere 1520(?)–1569*), Bruegel-monográfiaként elvileg ismerhette, jóllehet erről egyelőre nincs korai adatunk. Az *Allteighez*: Gosztönyi Ferenc: A magyar Cézanne-recepció korai történetéből: Fülep és Popper (1906–10). *Cézanne és a múlt. Hagyomány és alkotóerő*. Szerk. Geskó Judit. Budapest, 2012. 179–190.

III. „CÉZANNE”

Végül, lezárás- és összefoglalásképp az alapkérdésre szeretnék még röviden visszatérni. Arra, hogy mi köze van mindennek Cézanne-hoz? (Ráadásul úgy, hogy Tolnai az aix-i mestert 1934-ben mindössze kétszer, jöllehet – mint rövidesen az egyik példán látni fogjuk – igen fontos összefüggésben említette.) Máshol kell tehát – nem a hivatkozások gyakoriságában – a magyarázatot keresni.

Tolnai 1934-ben megjelent kis kötetének koncepciója, véleményem szerint, több szempontból is alapvetően „válaszjellegű”. Mindkét „válaszat”, közös művészettörténeti, világnézeti problémáikra reagálva, vállalt mestereinek szánta. Egyrészt ott folytatta, ahol Fülep a *Magyar művészetben*, legalábbis az érdemi tárgyalást tekintve, az egyszerűség kedvéért fogalmazunk így: az „apák”, Ferenczy Károly nemzedékénél abbahagyta (a kötet végére már csak néhány rövid jellemzés és a Cézanne-fejezet maradt), másrészt határozott választ adott arra a kérdésre is, hogy mi következhet, sőt: mi *következett* Cézanne után. Tolnai ugyanis már 1924-ben is úgy vélte – Füleppel ellentétben –, hogy Cézanne nem „folytatható”. Valaki (valami) teljesen másnak kell következnie. Olyannak, aki – ismét a „vasárnaposok” egyik kedvelt szavával élve – „megváltja” a fragmentált, elidegenedett és eldologiasodott világot, amelynek adekvát (csendélet) formát épp Cézanne adott. Olyan, aki megtöri a csendet és jelentésteli kommunikációba fordítja át az izolált dermedtséget. Tolnai a Ferenczy Noémi gobelinek munka- és munkásábrázolásaiban fedezte fel az újra cselekvővé és társadalmivá vált „lélek”, egy új „lélekközösség” egyértelmű politikai állásfoglalást is jelző „új valóságát”.

A másik virtuális „címzett” Lukács volt. Lukács 1916-ban, *A regény elméletében*, a második szakasz elején ekképp foglalta össze a „regény korát” jellemző – és „megváltást” legfeljebb Dosztojevszkijtől remélő – állapotokat: „A világ Istentől elhagyatottsága mutatkozik meg abban, hogy a lélek és a mű (*Werk*), a bensőség és a kaland nem felelnek meg egymásnak; abban, hogy hiányzik az emberi törekvések transzcendentális hozzárendeltsége.”⁵⁶ Tolnai olvasatában azonban Ferenczy Noémi – épp a fentiek értelmében – újra egyesítette: „megfeleltette” egymásnak a kettőt: a „lelket” és a *Werket*. Tolnai „vasárnapos” kulcsszavakban és hivatkozásokban gazdag összefoglalásában: „Ferenczy Noémi művészetének tíz év előtti nagy fordulatát nem lehet külső művészi benyomások hatásából levezetni. Az analógiák Giotto ritmikus kompozíciójával és tömörszerűen leegyszerűsített alakjaival, Bruegel és Cézanne szubsztancialitásával: csak szimptomái, nem okai az új stílusnak. *Hogy műveiben megvalósíthassa az új valóságot, az új embert, ahhoz neki magának kellett a munka üdvöztető jelentését a lélek életében megélni, saját magának kellett a munkán keresztül az élet új színvonalára emelkedni.*”⁵⁷ Ferenczy Noémi élete és művészete ennek köszönhetette – Tolnai legalábbis így gondolta és mindent megtett azért, hogy mások is így lássák – dosztojevszkiji (és Cézanne-i) jelentőségét.

⁵⁶ Lukács 2009. i. m. 95.

⁵⁷ Tolnai 1934. i. m. 24. (Kiemelés tőlem.)

Bardoly István

AZ ENIGMA REPERTÓRIUMA 2007–2020¹

51. SZÁM. XIV. ÉVF. 2007. 173 P. – LESZNAI ANNA ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE I.

Vendégszerkesztő: Török Petra

A szerkesztésben közreműködött: Szilágyi Judit

HÍVÓSZÓ – ROMKERT

588. Marno János: Entrópia; Esti; Egy padlásablakra; Asztali átok; Romvers; Május derekán; Együtt; Jean-Jacques; Legyen; Sírkertfelirat; Metafizika; Páternoszter; Változók változatlanul; Árnyékelemzés; Fő a medúza; H halálára. 5–19.

MERIDIÁN – A LESZNAI-VULKÁN

589. Török Petra: „Ez a nő olyan brutálisan gazdag, hogy muszáj szeretni” – Szerkesztői megjegyzések az Enigma Lesznai Anna-száma elé. 20–24.

LESZNAI ÉS ALSÓKÖRTVÉLYES – „FALUN KÉNE ÉLNI, NEM SIETNI”

590. Majoros Judit: Egy elfeledett irodalmi emlékhely Zemplénben – Az alsó-körtvélyesi kúria. 25–41.
591. „Nehéz a falu költőjévé lenni” – Lesznai Anna levelei Mihályi Ödönnek. 42–45.

LESZNAI NAPLÓJA – „ÚGY ÉRZEM, EZ LENNE A FŐ KÖNYV”

592. Török Petra: „...csak szeglet, fény és töredék. Mint ez a napló” – Lesznai Anna naplójegyzeteiről. 46–63.
593. „A napló kavicsok, melyek a partra vetődtek” – Részletek Lesznai Anna naplóiból. 64–106.

¹ E repertórium folytatása az első, az 1994–2006 között megjelent 50 szám anyagát feldolgozóknak (*Enigma*, 14. 2007. no. 50. melléklet). A számokat szerkesztette Markója Csilla és Bardoly István, alkalmanként vendégszerkesztőkkel együttműködésben, akiknek a nevét külön feltüntettük.

LESZNAI ÉS A NYOLCAK – „CSUPA KEDVES, RÉGI BARÁTAIM VOLTAK KÖZTÜK”

594. „A legkülönbek közé tartozik” – Lesznai Anna visszaemlékezése Berény Róbertre. 107–116.
595. Barki Gergely: Aki a „szférák zenéjére figyelt” – Berény Róbert és Lesznai Anna kapcsolatáról. 117–134.

LESZNAI ÉS A VASÁRNAPI KÖR – „JÓT MULATOK MOST, HA GONDOLKODOM”

596. Gantner Brigitta Eszter: Lesznai Anna és szellemi köre. 135–143.
597. „Mintha csak a jó isten ígérete lenne” – Lesznai Anna levele Fenyő Miksának. 145–150.
598. Földes Györgyi: „mindenséggel szövött kárpit” – Hasonlat, szimbólum, metafora és ornamentika Lesznai Anna művészet- és irodalomfelfogásában. 151–158.

TRÓPUSOK – LÉPTÉK ÉS MÉRET

599. Zrinyifalvi Gábor: Lépték és méret. II. 159–173.

52. SZÁM. XIV. ÉVF. 2007. 181 P. – LESZNAI ANNA ÉLETE ÉS MŰVÉSZETE II.

Vendégszerkesztő: Török Petra

A szerkesztésben közreműködött: Szilágyi Judit

LESZNAI ÉS A CSALÁD – „ANNYI SZERETET VAN BENNEM”

600. Jászi Péter: Kezdetben volt a kép. 5–8.
601. Repiszky Tamás: Emlékkép-foszlányok – Adalékok Lesznai Anna családtörténetéhez. 9–36.
602. „Nem jöttél haza?” – Lesznai Anna verses levele fiához 1932-ből. 37–39.

LESZNAI KULCSREGÉNYE – „ÉLETEM SŰRÍTETT ESSZENCIÁJA”

603. „A múlt rongyszedője vagyok” – Adalékok a Kezdetben volt a kert című regény keletkezéstörténetéhez. 40–45.
604. Lenkei Júlia: New York – Princeton – Vasárnap. 46–56.
605. Fehéri György: Az Egy és a Kettő – A megváltás képességéről és lehetetlenségéről. 57–65.
606. Markója Csilla: Három kulcsregény és három sorsába zárt „vasárnapos” – Lesznai Anna, Ritoók Emma és Kaffka Margit találkozása a válaszüton. 67–108.

LESZNAI ÉS A KÉPZŐMŰVÉSZET – „FORMÁBA KEREKEDETT VILÁG”

607. Bajkay Éva: „ott van a szépség, ahol az egyéniség” – Lesznai Anna a bécsi művészkörben. 109–117.
 608. Gellér Katalin: Lesznai Anna könyvművészete. 118–127.

LESZNAI ANNA ÉS A MESE – „A MEGVÁLTOTT DOLGOK MŰVÉSZETE”

609. „Búvócskát játszva önmagammal keresem magam” – Lesznai Anna előszava a „Szerelem mesekönyvé”-hez. 128–129.
 610. Szilágyi Judit: Mese-világ-kép – Lesznai Anna meséi. 130–145.
 611. „Arra kell törekednem, hogy megírjam azt, amit a mese metafizikájáról tudok” – Meseteóriák és formaértelmezések Lesznai Anna naplójegyzeteiben. 146–159.

TRÓPUSOK – KIŰZETÉS A PARADICSOMBÓL

612. Marno János: Napló I. – Kafkáról, Hölderlinről, Pilinszkyról, Tandoriról, Radnótiáról, József Attiláról, Kosztolányiról, Kleistről, Kierkegaardról, Nietzsche-ről, Francis Baconról, Goyáról és másokról. 160–171.
 613. Zrinyifalvi Gábor: Lépték és méret. III. 172–181.

53. SZÁM. XIV. ÉVF. 2007. 185 P. – GOYA II. (FEKETE FESTMÉNYEK)

HÍVÓSZÓ – SZAKASZTOTT GOYA

614. Marno János: Szakasztott Goya; A közelítő én; A félelem béle. 5–19.

MERIDIÁN – FEKETE FESTMÉNYEK

615. Werner Hofmann: Goya – Az égből a világon át a pokolba. (részlet) (ford. Havas Lujza) 20–32.
 616. Robert Hughes: Goya. (ford. Hagen Péter) 33–44.
 617. Fred Licht: Goya – A modern művészet születése. (részlet) (ford. Hessky Orsolya) 45–60.
 618. „Úgy festek, mint egy őrült” – Válogatás Francisco Goya leveleiből II. (ford. Hessky Orsolya, Simon Vanda) 62–87.
 619. Francisco Goya: Az Akadémia képzési elveiről. (ford. Hessky Orsolya) 88–90.
 620. Jacques Callot: Ajánlás Lorenzo Medicinek a „Capricci” elé. (ford. Hessky Orsolya) 91.
 621. Francisco Goya: Néhány szó a „Caprichos” elé. (ford. Hessky Orsolya) 92.
 622. Markója Csilla: Eszeveszett festészet? – Néhány gondolat Goya *Fekete festményeinek* értelmezéséhez. 93–132.

TRÓPUSOK – MÉRTÉKTELEN ÉRTÉK

623. Marno János: Napló. 133–151.
 624. Zrinyifalvi Gábor: Lépték és méret. IV. 153–185.

54. SZÁM. XV. ÉVF. 2008. 170 P. – ZÁDOR ANNA I.

HÍVÓSZÓ – ZÁDOR ANNA KÖZELÉBEN I.

625. Nagy Ildikó: Zádor Anna közelében. 5–11.
 626. Gábor Eszter: Kitagadásom története. 12–20.
 627. E. H. Gombrich: Zádor Anna köszöntése. (ford. Somorjay Sélysette) 21–23.
 628. Markója Csilla: „Ellentétek keresztelési pontja vagy magad is” – Zádor Anna kapcsolatai és a magyar művészettörténet-írás a két háború között. 24–68.
 629. „Mennyire mély és sorsszerű, ami bennünket összeköt 18 év minden szenvedésén keresztül is” – Kapossy János Zádor Annának írt leveleiből. 69–84.

MERIDIÁN – BESZÉLGETÉSEK ZÁDOR ANNÁVAL I.

630. Markója Csilla – Bardoly István: Szerkesztői megjegyzések Zádor Anna összegyűjtött interjúi elé. 85–86.
 631. „Ezek az emberek intézmények feladatára vállalkoztak” – Zádor Annával Tímár Árpád és Bardoly István beszélget. 87–132.
 632. „Úgy döntöttem, művészettörténész akarok lenni” – Zádor Annával Beke László és Tímár Árpád beszélget. 133–170.

55. SZÁM. XV. ÉVF. 2008. 179 P. – ZÁDOR ANNA II.

HÍVÓSZÓ – ZÁDOR ANNA KÖZELÉBEN II.

633. Sümegi György: „Soha nem lehet tudni, mi a jó, és mi az, ami segíti az embert egy nagyon nehéz helyzetben” – Zádor Anna 1944 novemberében (Dokumentumok alapján). 5–12.
 634. R. Várkonyi Ágnes: Rendhagyó portrévázlat. 13–15.
 635. Ruttkay Kálmán: Emlékezés Zádor Annára. 16–17.
 636. Roska Tamás: Találkozások Zádor Annával. 18–19.

MERIDIÁN – BESZÉLGETÉSEK ZÁDOR ANNÁVAL II.

637. „A mi feladatunk a magyar művészet felkutatása” – Zádor Annával Mojzer Anna és Zwickl András beszélget. 20–44.

638. „Ez a bécsi kör nekem nagyon sokat adott” – Zádor Annával Mojzer Anna és Zwickl András beszélget. 45–70.
639. „Magyarország alapjában véve konzervatív” – Zádor Annával Tímár Árpád beszélget. 71–88.
640. „Professzor úr, igazán azt hittem, hogy a Széher út közepén fogok szülni” – Zádor Annával Tímár Árpád beszélget. 89–110.
641. „Ilyen szenvedélyesen kell csinálni azt, amit az ember fontosnak tart” – Zádor Annával Mojzer Anna és Zwickl András beszélget. 111–142.
642. „Megjelent Füst Milán, a fogsorát a kezében lobogtatva” – Zádor Annával Tímár Árpád és Hegyi Lóránd beszélget. 143–162.

56. SZÁM. XV. ÉVF. 2008. 124 P. – ANIMÁCIÓ

Vendégszerkesztő: Varga Zoltán

HÍVÓSZÓ – NYELVBE PÓLYÁLVA

643. Marno János: Hommage à Holan; Áldozatok; Eláruljuk; Egy kutya; Búcsúzóban; Ő; És ő; Na és; Fényes; Nagy; Kora; Rábízhatod; Egy példány; Mikor; Karcú; A; Mi; Ha; Az a; Kétmás; Levelében; A kutya; Tegnap este; Elharapódzás; Rajta; Nárcisz; Búcsút; Mert; Gonddal; A nyár; Homlokát; (A) kellő; A ködben; A vers; Kapaszkodj; Tereld; Elhagynám; Álmában; S most; Nárcisznak; Goromba; Tocsosz; Nem kell. 5–22.

MERIDIÁN – ANIMÁCIÓN INNEN ÉS TÚL

644. Varga Zoltán: Vázlat az animációs film tanulmányozásához. 23–40.
645. María Lorenzo Hernández: Az animált kép kettős értelme – Az animáció mint vizuális nyelv paradoxonairól. (ford. Kis Anna) 41–53.
646. Robert Russett: Az animált hang és azon túl. (ford. Kis Anna) 54–60.
647. Zrinyifalvi Gábor: A képek rendszere – Az elme képeitől a 3D animációig. 61–124.

57. SZÁM. XV. ÉVF. 2008. 142 P. – ZÁDOR ANNA III.

HÍVÓSZÓ – ZÁDOR ANNA KÖZELÉBEN III.

648. Kelényi György: Zádor Anna, a művészettörténész. Objektív kép – szubjektíven. 5–14.

MERIDIÁN – BESZÉLGETÉSEK ZÁDOR ANNÁVAL III.

- 649. „Az építésszek farkasok” – Zádor Annával Beke László és Tímár Árpád beszélget. 15–41.
- 650. „A történelem iránt mindig volt érzékem” – Zádor Annával Mojzer Anna és Zwickl András beszélget. 42–64.
- 651. „A sportolás nagyobb szerepet játszott, mint ma” – Zádor Annával Mojzer Anna és Zwickl András beszélget. 65–82.
- 652. „Nincs érzékenyebb réteg, mint a diáksereg” – Zádor Annával Tímár Árpád beszélget. 83–92.
- 653. „Én különben is egy rohadt burzsuj vagyok” – Zádor Annával Tímár Árpád és Bardoly István beszélget. 93–121.

TRÓPUSOK – FÜGGELÉK

- 654. Markója Csilla: Zádor Anna és Mednyánszky. 122–142.

58. SZÁM. XVI. ÉVF. 2009. 154 P. – ZÁDOR ANNA IV.

MERIDIÁN – BESZÉLGETÉSEK ZÁDOR ANNÁVAL IV.

- 655. Fatsar Kristóf: Zádor Anna és az angol tájképi kert. 5–16.
- 656. „Akkor volt egy sovíniszta elfogultság” – Zádor Annával Matits Ferenc beszélget. 19–33.
- 657. „Milyen kár, hogy titeket ki fognak irtani” – Zádor Annával Tímár Árpád beszélget. 34–67.
- 658. „A diákjaim följelentettek engem” – Zádor Annával Tímár Árpád és Bardoly István beszélget. 68–95.
- 659. Fülep Lajos: Felszólalás a Művészettörténeti Állandó Bizottság ülésén. 99–102.

HÍVÓSZÓ – SZEMHALÁSZ

- 660. Marno János: Nárcisz; Névleg; Mennyiben; Idült; Csépeled. 103–122.

TRÓPUSOK – AZ EÖTVÖS COLLEGIUM

- 661. Tóth Károly: Beszélgetés Rózsa György művészettörténésszel. 123–142.

59. SZÁM. XVI. ÉVF. 2009. 164 P. – A RÓMAI ISKOLA

HÍVÓSZÓ – GEREVICH ÉS A RÓMAI ISKOLA

Vendégszerkesztő: Molnos Péter

- 662. Molnos Péter: Újrafestve – Gerevich Tibor és Aba-Novák Vilmos. 5–36.
- 663. „A válság tudósa” – Interjúk Gerevich Tiborral 1930 és 1941 között. 37–78.
- 664. Markója Csilla: Gerevich Tibor és a velencei biennálék – Katalógusbevezetők 1930 és 1942 között. 79–107.

MERIDIÁN – GEREVICH ÉS GOGOLÁK

- 665. Nóvé Béla: Enigma-változatok – Töprengések Gogolák Lajos önarcképe, privát és publikus portréi felett. 108–140.
- 666. „Teljesen amorális életművész volt” – Gogolák Lajos emlékei Gerevich Tiborról és Genthon Istvánról. 141–149.
- 667. Gogolák Lajos Szekfű Gyula és Gerevich Tibor kávéházi asztalairól. 150–159.
- 668. Gogolák Lajos: A hatvanéves Gerevich Tibor beszél az örök Itáliáról, a szerelem erejéről, művészetünk lehetőségeiről. 160–164.

60. SZÁM. XVI. ÉVF. 2009. 153 P. – GEREVICH TIBOR (1882–1954)

HÍVÓSZÓ – GEREVICH TIBOR

- 669. Markója Csilla: Gerevich Tibor görbe tükrökben. 5–48.

MERIDIÁN – A KORAI GEREVICH

- 670. Gerevich Tibor az Eötvös Collegiumról. 49–58.
- 671. Bardoly István: „Teljes győzelem, az egész gyűjtemény a miénk” – Gerevich Tibor és az esztergomi keresztény múzeum. 59–71.
- 672. Gerevich működése 1915 és 1921 között, dokumentumok tükrében. 72–87.
- 673. „De hát jövőm elhatározó fordulata előtt állok” – Gerevich Tibor Mihalik Józsefnek írt levelei és Mihalik akadémiai tagajánlása Gerevich szakmai életrajzával. 88–100.

TRÓPUSOK – „ELŐREMEGYEK UGYAN...”

- 674. Gerevich Tibor levelei Szabó Miklósnak, Genthon Istvánnak, Dutka Máriaának, Négyesi Lászlónak, Szmracsányi Miklósnak, Domanovszky Sándornak. 101–114.
- 675. Petrovics Elek levelezése Gerevich Tibor kitüntetése kapcsán. 115–119.
- 676. Gerevich Tibor levelei Szekfű Gyulának. 120–125.
- 677. „A nemzeti géniusz szárnyasuhogása” – Gerevich Tibor és mások a „Magyar művészetért”-kiállításokról. 126–135.

IN MEMORIAM – „...DE UJJAMMAL MASZKOMRA MUTATOK”

- 678. Kerny Terézia: Galeotto Sive Tiburtius – Adalékok Gerevich Tibor portré-ikonográfiájához. 136–147.
- 679. Joó Tibor: Egy mester tanítványai. 148–151.
- 680. Fülep Lajos: Búcsúztató Gerevich Tibor sírjánál. 152–153.

61. SZÁM. XVI. ÉVF. 2009. 182 P. – MAROSI ERNŐ

HÍVÓSZÓ – A KAPITÁNY

- 681. Markója Csilla: „Csak egy Marosihoz fűzött lábjegyzet”. 6–25.
- 682. Mojzer Miklós: A Kapitány. 26–27.
- 683. Jovánovics György: Fotóköszöntő. 28–29.

MERIDIÁN – „A FÜLEPI FÖLADATBÓL KIBONTHATÓ...”

- 684. Gosztonyi Ferenc: A szimbolista Fülep (II.) – Legyen Ön is szimbolista!, avagy „Le Symbolisme en Peinture: Paul Gauguin”. 30–43.
- 685. Tímár Árpád: Magyarországi vagy magyar? – Mi valósult meg Fülep Lajos akadémiai székfoglalójának programjából? 46–55.
- 686. Kőszeghy Péter: Művészettörténet kontra irodalomtörténet. 56–61.

TRÓPUSOK – „KONTAKTUSBA KERÜLNI A MŰVEKKEL”

- 687. Rényi András: Az evidencia csapdái – Az önmagát keretező kép és a festészet „teleológiája” Rembrandt egy kései önarcképén. 64–90.
- 688. Mészáros István: À rebours. 91–97.
- 689. Újvári Péter: Emlék márványból és módszertanból – Goethe és Meyer esete David d’Angers-val, I. 98–115.
- 690. Széphelyi F. György: „Den armen Heinrich mit Ernst zu rühmen” – Heinrich von Geymüller és Jakob Burckhardt esete a barokkal. 117–127.

MŰ/HELY – „EL A KEZEKKEL A MŰEMLÉKEKTŐL”

- 691. Somorjay Sélysette: A „civilizált nemzet” mércéje – Marosi Ernő és a magyar műemlékvédelem. 128–140.
- 692. Galavics Géza: Gothusok az angolkertben – Kazinczy Hotkócon. 141–161.
- 693. Gábor Eszter: Mi is az a modern renaissance? 162–171.
- 694. Bardoly István: Válogatott bibliográfia Marosi Ernő tudománytörténeti és műemlékvédelmi írásaiból. 173–182.

**62. SZÁM. XVII. ÉVF. 2010. 126 P. – „EMBEREK ÉS NEM FRAKKOK”.
A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS NAGY ALAKJAI IV.**

- 695. Markója Csilla: „Kevés embert ismerünk, ámde annál több kabátot, nadrágot” – A „Frakkok” pótkötetei elé. 5–8.
- 696. Fehér Ildikó: Pulszky Károly (1853–1899). 9–25.
- 697. Bogdanov Edit: Palágyi Menyhért (1859–1924). 26–47.
- 698. Sisa József: Ybl Ervin (1890–1965). 48–62.
- 699. Gellér Katalin: Rózsaffy Dezső (1877–1937). 63–82.
- 700. Bincsik Mónika: Felvinczi Takács Zoltán (1880–1964). 83–100.
- 701. Kókai Károly: Antal Frigyes (1887–1954). 101–113.
- 702. Kókai Károly: Wilde János (1891–1970). 114–126.

**63. SZÁM. XVII. ÉVF. 2010. 102 P. – „EMBEREK ÉS NEM FRAKKOK”. A
MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS NAGY ALAKJAI V.**

HÍVÓSZÓ – „EMBEREK ÉS NEM FRAKKOK” V.

- 703. Tátrai Vilmos: Gombosi György (1904–1945). 5–19.
- 704. Szilágyi János György: Aki két rókára vadászik – Meller Péter (1923–2008). 20–36.

TRÓPUSOK – ANNA MENNE

- 705. Marno János: Álmában; Honnan; Anna integet...; Anna háton úszik...; Anna naplója...; Anna nevet...; Anna metsző tekintete...; Mert; Anna mint forma...; Anna magába merülve...; Anna húsa...; Anna húzik...; Anna víz...; Anna őszül...; Anna háta...; Anna haragja...; Anna szájába sírok...; Anna torkaszakadtából nevet...; Anna nem jöhet szóba...; Anna ma nem fekszik...; Tűz van babám; Anna a vonaton...; Anna fitymálja szárnyaló szavunk...; Anna mint ennivaló...; Anna bennünket okol...; Hédi; Klastrom; este; De profundis; A csend; Dél. 37–49.

MERIDIÁN – ÚJRAGONDOLVA

- 706. Marosi Ernő: Fülep Lajos írásai – A magyar művészettörténet forrásai és annak koncepciója. 50–60.
- 707. Zrinyifalvi Gábor: Mnemoszüné Léthé vizén – Németh Lajos művészet-tipológiája. 61–92.

64. SZÁM. XVII. ÉVF. 2010. 118 P. – VIZUÁLIS RETORIKA

Vendégszerkesztők: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja

- 708. Blaskó Ágnes – Margitházi Beja: A vizuális retorika összeállítás elé. 5-7.
- 709. Keith Kenney – Linda M. Scott: A vizuális retorika irodalmának áttekintése. (ford. Roboz Gábor) 8-53.
- 710. Kenneth Burke: Az ember – Egy definíció. (ford. Hamp Gábor) 54-74.
- 711. Greg Dickinson: Joe retorikája – Hitelességre bukkanni a Starbucksnál. (ford. Roboz Gábor) 75-99.
- 712. Stuart Kaplan: Vizuális metaforák a divatcikkek nyomtatott reklámképein. (ford. Buglya Zsófia) 100-114.
- 713. Kiegészítő bibliográfia a vizuális retorika témájához. 115-118.

65. SZÁM. XVII. ÉVF. 2010. 125 P. – IDEGENBEN

- 714. Markója Csilla: „Futóhomok öntötte el Pest művészetét” – Néhány szerkesztői megjegyzés az „Idegenben” című összeállítás elé. 5-12.
- 715. Kernstok Károly emigrációban írt feljegyzései és önéletrajza – Szemelvények Horváth Béla művészettörténész hagyatékának Kernstokra vonatkozó dokumentumaiból. 13-64.
- 716. Kernstok Károly levelei Kosztolányi Kann Gyulának a berlini emigrációból. 65-80.
- 717. Balázs Kata: Levelek az aranykorból – Tolnay Károly és a Ferenczy ikrek kapcsolatának dokumentumai. 81-93.
- 718. Ferenczy Béni levelei Ferenczy Noéminak az emigrációból – Szemelvények Horváth Béla művészettörténész hagyatékának a Ferenczy ikrekre vonatkozó dokumentumaiból. 94-110.
- 719. Balázs Kata – Markója Csilla: A Tolnay-Panofsky affér – Néhány adalék az amerikai művészettörténet-írás és „az elveszett budapesti művészettörténeti iskola” kapcsolatának történetéhez. 111-124.

66. SZÁM. XVIII. ÉVF. 2011. 92 P.**HÍVÓSZÓ – ALLEGORIKUS IMPULZUSOK**

Vendégszerkesztő: Müllner András

- 720. Müllner András: Bevezetés az „Allegorikus impulzusok” című összeállításához. 3-23.
- 721. Craig Owens: Az allegorikus impulzus – Egy posztmodern elmélet felé I. (ford. Müllner András) 24-39.

722. Benjamin H. D. Buchloh: Allegorikus folyamatok – Kisajátítás és montázs a kortárs művészetben. (ford. Müllner András) 40–62.

MŰ/HELY – AZ ÉRTELMEZÉS TEREI

723. Fehér Dávid: Az értelmezés terei – Jovánovics György és Sassetta a Szépművészeti Múzeumban. 63–83.
724. Perneczky Géza: Levél a szerkesztőnek – A Nyolcak centenáriumi kiállítása kapcsán. 84–92.

67. SZÁM. XVIII. ÉVF. 2011. 141 P.

HÍVÓSZÓ – ALLEGORIKUS IMPULZUSOK 2.

Vendégszerkesztő: Müllner András

725. Craig Owens: Az allegorikus impulzus – Egy posztmodern elmélet felé II. (ford. Müllner András) 5–20.
726. Müllner András: Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében. 21–49.
727. Kádár Anna: Történelmi szomorújáték – A Privát történelem egy lehetséges olvasata. 50–66.

MŰ/HELY – NÁDAS PÉTER PÁRHUZAMOSAI

728. Markója Csilla: A mérleg nyelve – Kép és regény: Nádas Péter párhuzamosai. 67–135.

FAGYÖNGY – NYOLCAK KIÁLLÍTÁS

729. Peter Vergo: Az eltévedt lovas – Magyar művészet és zene a huszadik század elején. (ford. Hasznos Andrea) 136–141.

68. SZÁM. XVIII. ÉVF. 2011. 103. P.

HÍVÓSZÓ – JOVÁN, LIZA ÉS A VIHAROS PLASZTIKA

730. Fehér Dávid: Bábu és illúzió – Bátortalan közelítések Jovánovics Lizájához. 5–41.
731. Fischer Gábor: Összeszövődések és szétszalazódások – Utam Jovánovicshoz. 42–96.

MŰ/HELY – AZ ÉPÜLÉS SZELLEME

732. Mélyi József: Az épülés szelleme – Jovánovics György „Nagy Corvinus Nap-órája”. 97–103.

69. SZÁM. XVIII. ÉVF. 2011. 153 P. – A NYOLCAK

HÍVÓSZÓ – A NYOLCAK HELYE (ELMÉLETBEN)

733. Nádas Péter: Ők nyolcan voltak. 5–12.
 734. Markója Csilla: Állni a hullámverést – Néhány szó a „Nyolcak helye” című összeállítás elé. 14–22.
 735. Bagi Zsolt: Kernstok és Berény, az analógia kritikusai – A test formájának konstrukciója a korai magyar modernizmusban. 23–31.
 736. Forgács Éva: Nyolcak – Terminológia, történelem, kulturális transzfer. 32–37.
 737. Barki Gergely: Mű és/vagy ideológia – Értelmezési problémák a Nyolcagnál. 38–51.
 738. Tímár Árpád: Lukács György és a Nyolcak. 52–65.
 739. Wilhelm András: Új zene – új festészet – A Nyolcak és a zene. 66–73.

MERIDIÁN – A NYOLCAK HELYE (GYAKORLATBAN)

740. Passuth Krisztina: A Nyolcak csoport kerestetik. 75–83.
 741. Tímár Árpád: Relle Pál és a Nyolcak. 84–92.
 742. Tokai Gábor: Pór Bertalan – A Nyolcak és a monumentális festészet. 94–107.
 743. Bajkay Éva: Kernstok – Lovasok a víz partján. Variációk egy témára. 108–115.
 744. Rockenbauer Zoltán: A Nyolcak és a hadifestészet. 117–133.
 745. Molnos Péter: A Nyolcak bíróság előtt. 134–147.

FAGYÖNGY – 8IZMUS

746. Tóth Károly: Michelangelo a műteremben – Új forrás Pór Bertalan 1912 körüli festményeinek előképeihez. 148–153.

70. SZÁM. XIX. ÉVF. 2012. 116 P. – NÁDAS PÉTER 70 – ELSŐ KÖTET

HÍVÓSZÓ – NÁDAS PÉTER SZÜLETÉSNAPJÁRA

747. Markója Csilla: Nádas Péter születésnapjára. 5–22.
 748. Joachim Sartorius: Der Katalog von Alexandria. 23–24.
 749. Esterházy Péter: Egy fordítás megíúsulásának története. 25–33.

750. Richard Swartz: Barátság a margón. (ford: Hajós Gabriella) 34-38.
 751. Bojtár Endre: Levelek a messzi ifjúságból. 39-64.

MERIDIÁN – „A FÉNY VOLT AZ EGYETLEN, AMI ÉRT VALAMIT”

752. Szijj Ferenc: Fényleírás/ragyogás. 65-68.
 753. Forgács Éva: Térben, fényben, időben – Nádas Péter szöveg-képei. 69-74.
 754. Barki Gergely: Az Oktogontól a Nyolcakig – A Nyolcszög tértől Gomboszegig. 75-82.
 755. Varga Mátyás: FERIA sexta / 8. 83.
 756. Radics Viktória: Anyánk rózsája – Intervenciók. 84-98.
 757. Tandori Dezső: Rajzos levél. 99-102.
 758. Nemes Zoltán Márió: Az ember lenyomata és a maradvány esztétikája – Megjegyzések a Párhuzamos történetek antropológiai dimenziói kapcsán. 103-116.

71. SZÁM. XIX. ÉVF. 2012. 83 P. – NÁDAS PÉTER 70 – MÁSODIK KÖTET

HÍVÓSZÓ – NÁDAS PÉTER SZÜLETÉSNAPJÁRA

759. Ilma Rakusa: Doppelbelichtung – Kettős megvilágítás. (ford. Szijj Ferenc) 5-8.
 760. Christina Viragh: Az éj fejedelme – Nádas Péter születésnapjára. (ford. Hajós Gabriella) 9-13.
 761. Marc Martin: ...Hatolj belém, beljebb, még mélyebben, tévedj el sűrűmben, talán majd ki tudlak vezetni rengetegemből, ha netántán nem pusztulsz el útközben... (Példázat Nádas Péter életművéről, Jean Giono nyomán). 14-17.
 762. Kertész Imre: Születésnap üdvözet. II. színes tábla
 763. Hajós Gabriella: Rátenyerelek; Összeáll; Figyellek; Csupa élet/árnyéknak szélharanggal árnyék százszorszéppel. Fotomontázsok. III-VI. színes tábla
 764. Kornis Mihály: Párhuzamos történet. 18-27.
 765. Akos Doma: Születésnap üdvözet. (ford. Hessky Orsolya) 28-29.

MERIDIÁN – „ÉRTELMET ADTAK A CSUPASZ FÉNYNEK”

766. Forgách András: Aphrodité. 30-33.
 767. Földényi F. László: Színjátékok metszéspontjában. 34-41.
 768. Pályi András: Képalírás. 42-45.
 769. Kincses Károly: Hazabeszéd – sok kérdéssel – Nádas Péter, a kurátor. 46-55.
 770. Ungváry Rudolf: Egy tévedés tanulságai – Nádas Péter Temetés című darabja a Szkéné színpadán 1982-ben. 56-61.
 771. Bazsányi Sándor: „...olykor egyetlen műfogás...” – Wesselényi-Garay Andor építész megjegyzéseivel. 62-72.

772. Wesselényi-Garay Andor: „Madzar súlyos ember volt” – Bazsányi Sándor irodalmár megjegyzéseivel. 73–83.

72. SZÁM. XIX. ÉVF. 2012. 142 P. – HISZTÉRIÁK

Vendégszerkesztő: Darida Veronika

MERIDIÁN – HISZTÉRIÁK EGYKOR

773. Darida Veronika: Elöljáróban a válogatásról. 5–8.
 774. Georges Didi-Huberman: Ezer formában egy sem. (ford. Vástyán Rita) 8–22.
 775. Marno János: Viharban; Szag; Pertli. 23–24.
 776. Jean-Bertrand Pontalis: Freud és Charcot között – Színpadról színpadra. (ford. Morvay Zsuzsa) 25–30.
 777. Jean-Marie Charcot: Az eksztatikusok. (ford. Bálint Anna) 31–33.
 778. Sigmund Freud: A pszichogén látászavar pszichoanalitikus megközelítése. (ford. Hajós Gabriella) 34–38.
 779. Sigmund Freud: A medúzafő. (ford. Hajós Gabriella) 39–40.
 780. Hélène Cixous: Kasztráció vagy lefejezés. (ford. Vástyán Rita) 41–44.

TRÓPUSOK – HISZTÉRIÁK MÁSKOR

781. Marno János: Hol a nevetésem; Dél; Az ember; John Donne-nak. 45–46.
 782. Jacques Lacan: Tisztelgés Marguerite Duras előtt – A Lol V. Stein elragadtatása kapcsán. (ford. Molnár Zsófia) 47–51.
 783. Maurice Blanchot: Rombolni kell. (ford. Molnár Zsófia) 52–55.
 784. Marno János: Hommage à Rilke; A féreglelkész; Falu; Mami; Kelés korán, kelés délben; Kinézet; Hommage à Baudelaire. 56–59.
 785. Evelyn Grossman: Hisztérikus szenvedélyek Artaud-nál és Deleuze-nél. (ford. Schneller Dóra) 60–68.

FAGYÖNGY – KOMOR ÉS LESZNAI

786. Marno János: Földalatti; Pormutáció, Peronon. 69–70.
 787. Markója Csilla: A fejvesztett pillantás – Lesznai Annától Komor Andrásig és tovább. 71–118.
 788. Komor András képzőművészeti tárgyú írásából – Márffy Ödön, Lesznai Anna, Kernstok Károly, Berény Róbert, Kmetty János, Dési Huber István és mások. 119–138.
 789. Komor András: A regényíró Füst Milánról. 139–142.

73. SZÁM. XIX. ÉVF. 2012. 131 P. – MOZGÓKÉP A KIÁLLÍTÁSI TÉRBEN

Vendégszerkesztő: Tóth Andrea Éva

HÍVÓSZÓ – MOZGÓKÉPTÉR

- 790. Tóth Andrea Éva: Felvillanó képek. 5-9.
- 791. Barbara Le Maître: A mozihatástól a táblaképformáig. (ford. Tóth Andrea Éva) 9-17.
- 792. Alexander Alberro: A film és az installációs művészet közötti rés. (ford. Buglya Zsófia) 17-25.
- 793. Maeve Connoly: Kinemateriális struktúrák és vetítővásznak. (ford. Bakonyi Veronika) 25-60.

MERIDIÁN – AZ INTERAKTÍV KÉP

- 794. Zrinyifalvi Gábor: Az interaktív kép – Egy fogalom rekonstrukciója. 60-131.

74. SZÁM. XX. ÉVF. 2013. 145 P. – DERKOVITS-OLVASÓKÖNYV 1.

HÍVÓSZÓ – DERKOVITS-OLVASÓKÖNYV 1.

- 795. Markója Csilla: A megsértett otthon lakói – A Derkovits-olvasókönyv elé. 5-24.
- 796. Derkovits Gyula: Emlékek. 25-35.
- 797. Derkovits Gyula versei. 37-51.
- 798. Derkovits Gyuláné: Derkovits Gyula – A festő halálának 13. évfordulójára. 53-54.
- 799. Galsai Pongrác: „Nem a tárgyakban őrzöm” – Beszélgetés Derkovits Gyulánéval. 56-59.
- 800. Kusler Ágnes – Szeredi Merse Pál: Áttűnések – A derkovitsi piktúra a kortárs fotográfia tükrében – és viszont. 60-73.
- 801. Derkovits Gyula művészi pályafutásának sajtóvisszhangja 1921-22. összeáll. Tímár Árpád. 74-81.
- 802. Bajkay Éva: Derkovits bécsi szerepléseinek német nyelvű recepciója. (a dokumentumokat ford. Hessky Orsolya) 82-92.
- 803. Derkovits Gyula művészi pályafutásának sajtóvisszhangja 1925-29. összeáll. Tímár Árpád. 93-113.

TRÓPUSOK – A SEMMI ÉN

- 804. Marno János – Radics Viktória: A semmi én – Levélváltás. 114-145.

75. SZÁM. XX. ÉVF. 2013. 120 P. – DERKOVITS-OLVASÓKÖNYV 2.

HÍVÓSZÓ – DERKOVITS-OLVASÓKÖNYV 2.

- 805. Bakos Katalin – Zwickl András: Derkovits – A művész és kora: A kiállítás rövid programja. 5-7.
- 806. Derkovits Gyula művészi pályafutásának sajtóvisszhangja 1932-34. Összeáll. Tímár Árpád. 8-17.
- 807. Molnos Péter: A végzéstől a börtönig – A Derkovits-per hiteles története. 18-29.
- 808. Derkovits Gyula művészi pályafutásának sajtóvisszhangja 1934-37. Összeáll. Tímár Árpád. 30-81.
- 809. Derkovits Gyuláné két levele Szabó Júlia művészettörténésznek. 83-85.

TRÓPUSOK – AZ INTERAKTÍV KÉP

- 810. Marno János: Kísértetszállás; Sejtürítés; Rousseau; A domb; Gospel. 86-89.
- 811. Zrinyifalvi Gábor: Az interaktív kép – Egy fogalom rekonstrukciója. II. 90-120.

76. SZÁM. XX. ÉVF. 2013. 118 P. – MOZDULATMŰVÉSZET

Szerkesztette: Vincze Gabriella – Markója Csilla – Bardoly István

HÍVÓSZÓ – A MAGYAR MOZDULATMŰVÉSZET KAPCSOLATAI

- 812. Markója Csilla: A belső embert lefotografáló mozgás. 5-10.
- 813. Beke László: Mozdulat, ritmus, tánc – A modern mozdulatművészet kezdetei Magyarországon (1902-1950). 11-13.
- 814. Vincze Gabriella: A magyar mozdulatművészet előzményei. 14-24.
- 815. Vincze Gabriella: Adalékok a magyar mozdulatművészek párizsi korszakához. 25-37.

MERIDIÁN – BARTÓK ÉS A TÁNC

- 816. Lenkei Júlia: Bartók Béla és a mozdulatművészet. 38-49.
- 817. Vincze Gabriella: Bartók a magyar balettszínpadon (1917-1949) – Néhány premierről. 50-54.
- 818. Detre Katalin: A zenepedagógia és a táncművészet kapcsolata Európában és Magyarországon. 55-60.

TRÓPUSOK – AZ ÖT NAGY ISKOLA

819. Vincze Gabriella: A magyar mozdulatművészet korszakai. 61-67.
820. Vincze Gabriella: „A tánc az ember testbeszéde” – Dienes Valéria mozdulatművész és táncfilozófus iskolája. 68-72.
821. Vincze Gabriella: „Minden mozgás valamilyen szempontból lefotografálja a belső embert” – Madzsar Alice gyógytornász és mozdulatművész iskolája. 73-85.
822. Lenkei Júlia: A filozófus muzsikusz ifjúkora – Kozma József magyarországi munkásságáról. 86-97.
823. Vincze Gabriella: „Ott kezdődik a tánc, ahol a reális élet mozgása véget ér” – Szentpál Olga mozdulatművész iskolája. 98-104.
824. Vincze Gabriella: „Az egészség és szépség útján” – Kállay Lili mozgásművészeti iskolája. 105-109.
825. Vincze Gabriella: „A stílus-stílusosság = művészet” – Berczik Sára mozgásművész. 110-118.

77. SZÁM. XX. ÉVF. 2013. 122 P. – AXIS MUNDI

HÍVÓSZÓ – AXIS MUNDI

826. Markója Csilla: Axis mundi. 5-10.

MERIDIÁN – HOLLAN 80

827. Nádas Péter: Hollán. 11-14.
828. Alexandre Hollan: Az vagyok, amit látok – Jegyzetek a festészetről és a rajzról 2006-2011. (szemelvények) (ford. Turai Katalin) 15-20.
829. Yves Bonnefoy: Egy kő; A kert; A holtak helye; A változás fénye; A könyv, vénülésre. (ford. Marno János) 22-23.
830. Yves Bonnefoy: Újra és újra Alexandre. (ford. Morvay Zsuzsa) 25-29.
831. Yves Bonnefoy: Egy hang; Egy hang; A fákhöz. (ford. Marno János) 31-32.

HÍVÓSZÓ – AXIS MUNDI

832. Joachim Sartorius: A legkisebb mennyiségű fényben – Nádas Péter fotográfiai munkáiról. (ford. Hajós Gabriella) 34-37.
833. Matthias Haldemann: Átható párhuzamosok – Kép és szó Nádas Péter művészetében. (ford. Hajós Gabriella) 38-49.
834. Markója Csilla: A halál árnyékának völgye – Nádas Péter és Vancsó Zoltán fotográfiái. 50-72.

MERIDIÁN – MARNO 65

835. Földényi F. László: Veszélyes sport – Marno János költeményeiről. 73-77.

836. Bartók Imre: A megfeszített állat – A Kairos egyik költeményéről. 78–82.
837. Nemes Z. Márió: „Elménk zöldje mit el nem tűrni kénytelen”. 83–87.
838. Radics Viktória: Minimum ősdráma. 88–93.

TRÓPUSOK – TANDORI 75

839. Tóth Ákos: Az útról. 94–95.
840. Tandori Dezső: Végső mezőkön. 97–100.
841. Paul Klee: Az alakításról. (ford. Goda Mónika). 101–108.

HÍVÓSZÓ – AXIS MUNDI

842. Balogh Géza: Törlesztés. 110–122.

78. SZÁM. XXI. ÉVF. 2014. 77 P. – GIACOMETTI

Vendégszerkesztő: Darida Veronika

HÍVÓSZÓ – GIACOMETTI SZÜRKE

843. Darida Veronika: Szürkén. 5–15.
844. Marno János: Agár; Edénytelenek; Irgalom; Pompei. 16–19.
845. Alberto Giacometti: Tegnap, futóhomok. (ford. Bereczki Péter Levente) 21–23.
846. Alberto Giacometti: Csak áttételesen tudok a szobraimról beszélni. (ford. Bereczki Péter Levente) 24–25.
847. Alberto Giacometti: Az álom, a Szfinx és T. halála. (ford. Bereczki Péter Levente) 26–31.
848. Alberto Giacometti: 1920 májusa. (ford. Bereczki Péter Levente) 32–33.
849. Alberto Giacometti: Azt kérdezik, mik a művészi intencióim. (ford. Bereczki Péter Levente) 34–35.

MERIDIÁN – A SZÜRREALIZMUS HATÁRÁN

850. Marno János: 1974; Erdőállat; Gravitáció; Giacometti-anyag. 36–37.
851. Georges Bataille: A maszk. (ford. Szabó László) 38–40.
852. Georges Bataille: Halálfejek. (ford. Szabó László) 41–42.
853. René Crevel: Ám ha a halál csak egy szó volna... (ford. Szabó László) 43–45.
854. Michel Leiris: Alberto Giacometti. 46–47.

TRÓPUSOK – MEGKÖZELÍTÉSEK, VISSZAEMLEKEZÉSEK

855. Marno János: Agyag II.; Sárleirat; Trieszti anzix; Álomátírat; Beckett-möbiusz;

- Mondóka; Átalakulatok. 49–52.
856. Jean-Paul Sartre: Az abszolút nyomában. (ford. Molnár Zsófia) 54–64.
857. Francis Ponge: Gondolatok Alberto Giacometti szoboralakjairól és festményeiről. (ford. Molnár Zsófia) 65–66.
858. Philippe Jaccottet: Giacometti-jegyzetek. (ford. Darida Veronika) 67–68.
859. Yves Bonnefoy: Giacometti idegenje. (ford. Morvay Zsuzsa) 69–76.

79. SZÁM. XXI. ÉVF. 2014. 168 P. – REMBRANDT 2.

Vendégszerkesztő: Rényi András

HÍVÓSZÓ – REMBRANDT, FÉNYTÖRÉSEK

860. Markója Csilla: Az idegen Rembrandt – Néhány szó az összeállítás elé. 5–7.
861. Erwin Panofsky: Rembrandt és a zsidóság. (ford. Hessky Orsolya) 9–37.
862. Jeroen Boomgard: A lélek nyelve. (ford. Németh István) 38–70.
863. Beatt Wys: Georg Simmel Rembrandtja. (ford. Schulcz Katalin) 71–89.
864. Rényi András: Az áttetsző káosz – Változatok a különbségre: Képhermeutikai reflexiók egy Rembrandt-rézkarcs szemlélése közben. 90–128.
865. Zrinyifalvi Gábor: Befejezetlen történet a képről. 129–168.

80. SZÁM. XXI. ÉVF. 2014. 119 P. – VÉSZKORSZAK

HÍVÓSZÓ – MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK A VÉSZKORSZAKBAN

866. Rényi András: Bevezető a „Magyar művészettörténészek, magyar művészettörténet a vészkorszakban” című konferencia elé. 5–6.
867. Marosi Ernő: A magyar művészettörténet-írás tévútjai. 7–17.
868. Markója Csilla: A Turul szárnyai alatt – Hekler Antal és Zádor Anna kapcsolatáról. 18–31.
869. Gosztonyi Ferenc: A művészettörténet bécsi iskolájának százhatvannegyedik diplomása – Bodonyi József (1908–1942). 32–43.
870. Bodonyi József két elfeledett írása: El Greco (Domenico Theotocopuli), Julius von Schlosser és a művészettörténet bécsi iskolája. (ford. Hessky Orsolya) 44–47.
871. Tímár Árpád: Elek Artúr bátorsága. 48–55.
872. Tóth Károly: „Az emberi méltóságom nem engedem elrabolni” – Elek Artúr utolsó levelei. 56–66.
873. Fülep Lajos: Elek Artúr – Előadásvázlat, 1947. 67–69.
874. Körber Ágnes: Lányi Jenő, a Donatello-kutató. 70–80.
875. Prokopp Mária: Péter András (1903–1944) – A művészettörténész pályaképe. 81–91.

876. Tóth Károly: Művészettörténet, holokauszt, felejtés – Péter András és a Franklin Társulat elvesz(t)ett utolsó évtizede. 92–99.
877. Tátrai Vilmos: Gombosi György jelenléte kora és korunk szakirodalmában. 100–113.

MŰ/HELY – „KÖZELEBB LÉPJEK A SZÖRNYHÖZ”

878. Marno János: Egy nehéz kő éjszakája; Emlékkoncert; Pókhasúak; Lakoma; A zene haláltusája; A bosszú álom. 114–119.

81. SZÁM. XXI. ÉVF. 2014. 175 P. – MEDNYÁNSZKY-OLVASÓKÖNYV 2.

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

Munkatársak: Katarína Beňova és Hessky Orsolya

HÍVÓSZÓ – MEDNYÁNSZKY REVISITED

879. Katarína Beňova: Mednyánszky László – A levéltári kutatások új eredményei. (ford. Garajszki Margit) 5–20.
880. Gellér Katalin: Még egyszer Mednyánszky szimbolikus-allegorikus műveiről. 21–35.
881. Tímár Árpád: Mednyánszky László figurális képeinek értelmezése a korabeli sajtóban. 36–79.

MERIDIÁN – ÚJ FORRÁSOK

882. Fontosabb szereplők – Az újabb Mednyánszky-források elé. 80–87.
883. „Az én, az ismert mérték hiányzik” – Mednyánszky László jegyzetfüzeteiből. 88–175.
884. „Rossz kezekbe kerül” – Levelek Mednyánszky utolsó bécsi éveiből és hagyatékának sorsáról (1917–1921). 112–175.

82. SZÁM. XXII. ÉVF. 2015. 188 P. – MEDNYÁNSZKY-OLVASÓKÖNYV 3.

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

Munkatársak: Katarína Beňova és Hessky Orsolya

HÍVÓSZÓ – MEDNYÁNSZKY REVISITED

885. Markója Csilla: Az „eredeti fordulat” – Kállai Ernő Mednyánszky-monográfiájáról. 5–41.

MERIDIÁN – ÚJ FORRÁSOK

- 886. Fontosabb szereplők – Az újabb Mednyánszky-források elé. 42–49.
- 887. „Szerettük egymást” – Czóbel Minka és mások visszaemlékezései Mednyánszky baráti körére. 50–70.
- 888. „Ezen tárgyak családi vonatkozása” – A Czóbel-Mednyánszky-kör leveleiből (1888–1920). 71–86.
- 889. „Mindenkinek igaza van” – Levelek Mednyánszkytól, Mednyánszkyknak, Mednyánszkyról. 87–113.
- 890. „A fajomnak köszönhetem művészetemet” – Katona Nándor a korabeli sajtó tükrében 2. 114–125.

TRÓPUSOK – CZÓBEL MARGIT

- 891. Katarína Beňova: Czóbel Margit bárónő élete és művészete. (ford. Garajszki Margit) 128–148.

KÖSZÖNTÉS – BARDOLY ISTVÁN 60

- 892. Marosi Ernő: Bly és az MTA. 149–150.
- 893. Galavics Géza: A művészettörténészek esete Bardoly Pistával. 152–158.
- 894. Lővei Pál: Bardoly István és a műemlékvédelem. 159–168.
- 895. Tímár Árpád: Köszöntő. 169–170.
- 896. Haris Andrea: Ultima realitas. 172–173.
- 897. Somorjay Sélysette: „...elegem van a legendákból...” 174–176.
- 898. Gábor Eszter: Bardoly István 60. 178–181.
- 899. Nagy Ildikó: Aki hatvan éves... 182–183.
- 900. Markója Csilla: Van az az ember – Bardoly István köszöntése. 184–188.

83. SZÁM. XXII. ÉVF. 2015. 148 P. – WILDE ÉS A BÉCSI ISKOLA 1.

HÍVÓSZÓ – WILDE JÁNOS ÍRÁSAIBÓL

Vendégszerkesztő: Körber Ágnes.

- 901. Körber Ágnes: Aki megröntgenezte Giorgionét – Wilde János (1891–1970). 5–32.
- 902. Wilde János: Az olasz rézkarcolás kezdetei. 33–38.
- 903. Wilde János: Antonello da Messina „Pala di San Cassino” – Rekonstrukciós kísérlet. 39–54.
- 904. Wilde János: Giorgione A három filozófus és Tiziano Cigány Madonna című festményének röntgenfelvétele. 55–63.

905. Wilde János: Michelangelo tanulmányrajza egy antik minta nyomán. 64-77.
906. Wilde János: Michelangelo és Leonardo. 78-91.

MERIDIÁN – WILDE JÁNOS LEVELEZÉSÉBŐL 1.

907. Wilde János családjának írt levelei 1915-1917. 92-134.
908. Balogh József, Fogarasi Béla és Vikár Vera levelei Wilde Jánosnak. 135-148.

84. SZÁM. XXII. ÉVF. 2015. 174 P. – WILDE ÉS A BÉCSI ISKOLA 2.

HÍVÓSZÓ – WILDE ÉS A BÉCSI ISKOLA 1.

Vendégszerkesztő: Körber Ágnes

909. Marosi Ernő: A bécsi művészettörténeti iskola magyar kapcsolataihoz. 5-22.
910. Max Dvořák: Wilde János disszertációjáról. 22-23.
911. A Dvořák Verein – A bécsi művészettörténeti iskolát támogató egyesület szabályzata 1920. 24-26.

MERIDIÁN – WILDE JÁNOS LEVELEZÉSÉBŐL 2.

912. Schuster Gyula levelei Wilde Jánosnak. 27-29.
913. Éber László és Hoffmann Edith levelei Wilde Jánosnak. 30-44.
914. Felek Győző: Új Kisfaludista (Petrovics Elekéről). 45-48.
915. Meller Simon és Petrovics Elek levelei Wilde Jánosnak. 49-68.
916. Mannheim Károly és Zerkowitz Hanna levelei Wilde Jánosnak. 69-73.; Tolnai Károly levelei Wilde Jánosnak. 74-83.
917. Kovács Gergely: Karl Maria Swoboda néhány levele Wilde Jánosnak – Adalékok a bécsi iskola magyar kapcsolatainak recepciójához. 91-102.
918. Végh János: Wilde János levelezéséből (1916-1919) – Petrovics Elek, Meller Simon, Pogány Kálmán. 91-102.
919. Bardoly István: Adalékok Wilde János életéhez és tevékenységéhez (1918-1922). 103-124.
920. Wilde János családjának írt levelei 1920-1921. 125-174.

85. SZÁM. XXII. ÉVF. 2015. 162 P. – WILDE ÉS A BÉCSI ISKOLA 3.

HÍVÓSZÓ – WILDE JÁNOS LEVELEZÉSÉBŐL 3.

921. Wilde János – Karl M. Swoboda: Előszó a Dvořák-kiadás első kötetéhez. 5-8.
922. Wilde János – Karl M. Swoboda: Előszó a Dvořák-kiadás utolsó kötetéhez. 9-10.

923. Wilde János családjának írt levelei 1922–1923. 11–75.
924. Wilde János: Az utolsó humanista. 76–80.

MERIDIÁN – A BUDAPESTI ISKOLA

Vendégszerkesztő: Körber Ágnes

925. Paul Stirton: A bécsi iskola Magyarországon – Antal, Wilde és Fülep. (ford. László Zsófia) 81–100.
926. Julius von Schlosser: A bécsi művészettörténeti iskola (részletek). (ford. Heskly Orsolya) 124–143.
927. Markója Csilla: Wilde János és Max Dvořák – Avagy beszélhetünk-e budapesti művészettörténeti iskoláról. 124–143.

86. SZÁM. XXIII. ÉVF. 2016. 162 P. – WILDE ÉS A BÉCSI ISKOLA 3.

HÍVÓSZÓ – WILDÉÉK A VÉRZIVATARBAN

928. Bardoly István: „Éppen ezekből állott akkor az életünk” – Wilde Margit és Ferenc 1944-es feljegyzései elé. 5–9.

MERIDIÁN – WILDE JÁNOS ÍRÁSAIBÓL 2.

929. Gosztonyi Ferenc: Néhány szó Wilde János egyetemi pályaműve elé. 10–12.
930. Wilde János: A freskó szerepe az olasz festészet fejlődésében – Bevezető. 13–14.

TRÓPUSOK – PÁRHUZAMOS LEVÉLNAPLÓK 1944-BŐL

931. Gömöri Jenő Tamás: Margit és Ferenc. 15–16.
932. „Kegyetlenebb, mint bármelyik országban” – Wilde Margit és Ferenc Wilde Jánosnak írt párhuzamos levélnaplói 1944-ből. 17–140.
933. Csilla Markója: Postscript to the four-tome Wilde edition. 141–150.

87. SZÁM. XXIII. ÉVF. 2016. 123 P. – SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY 1.

Szerkesztette: Komoróczy Géza, Bardoly István, Markója Csilla

HÍVÓSZÓ – SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY EMLÉKÉRE

934. Örkény István, Szilágyi János György és Vajna János levélváltása. 5–12.

935. Örkény István: Macska az esőben. 13–16.
 936. Örkény István: Kereplő. 17–18.
 937. Ács Pál: A mulandóság cáfolata – Szilágyi János György (1918–2016). 19–21.
 938. Kőrösi Imre: Örökpanoráma – Szilágyi János György halálára. 22.

MERIDIÁN – EGZISZTENCIÁLIS TUDOMÁNY 1.

939. Komoróczy Géza: Szilágyi János György interjúja elé. 23–27.
 940. Egzisztenciális tudomány – Interjú Szilágyi János Györggyel (1. rész). 28–123.

88. SZÁM. XXIII. ÉVF. 2016. 123 P. – SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY 2.

Szerkesztette: Komoróczy Géza, Bardoly István, Markója Csilla

HÍVÓSZÓ – SZILÁGYI JÁNOS GYÖRGY EMLÉKÉRE

941. Radnóti Sándor: „A múlt se pihen”. 5–8.
 942. Radnóti Sándor: A mester: Szilágyi János György 95. 9–11.
 943. Devecseri Gábor levele Szilágyi János Györgynek. 12–13.
 944. Karinthy Ferenc levele Szilágyi János Györgynek. 14.
 945. Somlyó György: Szilveszteri könyvköszönő – Az „etruszko-korinthosi vázafestészet” szerzőjének (különös tekintettel a 247. l. 59. jegyzetére). 15–16.

MERIDIÁN – EGZISZTENCIÁLIS TUDOMÁNY 2.

946. Egzisztenciális tudomány – Interjú Szilágyi János Györggyel (2. rész). 17–90.

TRÓPUSOK – ANGELO BRELICH VISSZAEMLEKEZÉSE

947. Angelo Brelich: Miért a vallástörténet? (ford. Hetényi Ágnes) 91–114.
 948. Marno János: A béka; Mondom, hogy a mimikri; Nem vagyok; A bolygó szája; A kognitív költészet kőbőlcsője; Téli mese; Viselet; A mérge nyelv; Ideje a krokodilkönnyeknek; A halál, a tészta, és a lányka; Mélanie titka. 115–123.

89. SZÁM. XXIII. ÉVF. 2016. 163 P. – NOSZTALGIÁK

Vendégszerkesztő: Darida Veronika

HÍVÓSZÓ – A NOSZTALGIA MINT HONVÁGY

949. Johannes Hofer: De nostalgia – A honvágyról. (ford. Sára Balázs) 5–12.

950. Petar Bojanić: Honvágy és nosztalgia – A háborúból való kilépés mint örök visszatérés a háborúba. (ford. Radics Viktória). 13–23.
 951. Bartók Imre: Vergilius él. 24–25.

MERIDIÁN – ROM ÉS NOSZTALGIA

952. Darida Veronika: Nosztalgiaromok. 26–39.
 953. Anselm Kiefer: A művészet túléli a romjait. (ford. Darida Veronika) 40–56.
 954. Varga Tünde: A képzelőerő hatalma? – Művészet a nyugati világ művészet-fogalmának romjain. 57–72.
 955. Nemes Z. Márió: Bildung és Züchtung – Megjegyzések Dobai Péter archaikus torzójáról. 73–75.
 956. Marno János: A hulló tévedhetetlensége. 76–82.
 957. Radics Viktória: Eredet-delta – Marno Giacomettivel. 83–94.
 958. Fischer Gábor: A nosztalgia – Adalékok egy fogalom történetéhez. 95–122.

TRÓPUSOK – FOTOGRÁFIÁK ÉS NOSZTALGIÁK

959. Nádas Péter: Kölcsönzött tájak, kölcsönvett tárgyak – A kép tere és a tér képzete Mikael Olsson fotográfiáin. 123–131.
 960. Marosi Ernő: „Elmes funkcionális” és „a dolgok pászentosságának elve” – Egy művészettörténész megjegyzései. 132–137.
 961. „A képek úgysis megtalálnak” – Markója Csilla kérdezi Vancsó Zoltánt. 151–163.

90. SZÁM. XXIV. ÉVF. 2017. 178 P. – PASSUTH KRISZTINA 80 ÉVES

HÍVÓSZÓ – PASSUTH KRISZTINA 80

Szerkesztette: Pataki Gábor, Markója Csilla, Bardoly István

962. Botár Olivér: Passuth Krisztináról. 5–7.
 963. Perneczky Géza: Csontváryról – az interneten szörfölve. 8–18.
 964. Barki Gergely: Füstbe ment terv. 19–33.
 965. Kemény Gyula: Se vele, se nélküle – Közelítések Tihanyihoz Cézanne nyomvonalán. 34–46.
 966. Tímár Árpád: Lehel Ferenc és a „keresők”. 47–52.
 967. Kopócsy Anna: A Kunffy-gyerek – A művészi versengés példái. 53–60.
 968. Markója Csilla: Sűrű, setét erdőben – A megközelíthetetlen Nagy István. 61–71.
 969. Szeredi Merse Pál: MA/De Stijl – Theo van Doesburg esete a magyar avantgárral. 72–88.
 970. Rockenbauer Zoltán: Szittya Emil és a képzőművészet (Alkalmi bevezető). 89–104.

971. Gucsá Magdolna: Trauner Sándor budapesti évei. 105–111.
972. Galács Judit: Le a dobozszínpaddal! – Az 1924-es bécsi színháztechnikai kiállítás és magyar visszhangja. 112–121.
973. Rényi András: A jól ismert remekművek – „idegen szemmel”. Adalékok Picasso Balzac-illusztrációi, a Vollard Suite és a neoklasszicizmus művészettörténeti helyének kérdéséhez. 122–134.
974. Köves-Kárai Petra: Man Ray film/kísérletei – és azok keletkezése visszaemlékezéseinek tükrében. 135–144.
975. Radák Judit: Vajda Lajos Pepita füzetei. 145–152.
976. Molnos Péter: Az „áhitott zsákmány” és a futni hagyott vad – Szerzeményezés a kizökkent időben. 153–160.
977. Árvai Mária: A mohácsi busók. A „Galéria a Négy Világtájhoz” kiállítása 1947-ben – Visszatérés valami őseredetihez? 161–169.
978. Tatai Erzsébet: Képben élve – Sipos Eszter festményei. 170–178.

91. SZÁM. XXIV. ÉVF. 2017. 190 P. – HAUSER ARNOLD

HÍVÓSZÓ – TÍMÁR ÁRPÁD EMLÉKÉRE

979. Markója Csilla: Tímár Árpád emlékére. 5–6.
980. Fülep Lajos: Nemzeti öncélúság (1934). 7–30.

MERIDIÁN – KORAI HAUSER

Vendégszerkesztő: Zuh Deodáth

981. Zuh Deodáth: Bevezető a Hauser Arnold-olvasókönyvhöz. 31–81.
982. Válogatás Hauser Arnold ifjúkori írásaiból. 82–134.
983. Hauser Arnold: Az anyagválasztás szociológiájához. 135–139.

TRÓPUSOK – HAUSER-DOKUMENTUMOK

984. Hauser Arnold levelezéséből. 140–145.
985. Hauser Arnold két önéletrajza. 146–151.
986. Velünk élő kultúrtörténet – Beszélgetés Hauser Arnoldról Hauser Arnoldné Borus Rózsával. 152–167.
987. Markója Csilla: „A dolgok lényegének megragadása” – Hauser Arnold, a kritikus. 168–188.
988. Zuh Deodáth: The Early Works of Arnold Hauser – A Reader. 189–190.

92. SZÁM. XXIV. ÉVF. 2017. 175 P. – KÓS KÁROLY ÉS PAPP AURÉL

Vendégszerkesztő: Sümegi György

HÍVÓSZÓ – KÓS KÁROLY ÉS PAPP AURÉL LEVELEZÉSE

989. Sümegi György: Kós Károly és Papp Aurél levelezéséről. 5–18.
990. „Két árva, erdélyi, szellemi proletár” – Kós Károly és Papp Aurél levelezése (1922–1939). 19–91.
991. „Nagyot fordult a világ körülöttünk” – Kós Károly és Papp Aurél levelezése (1943–1960). 92–155.

MERIDIÁN – NEMZETI STÍLUS

992. Bardoly István: Amikor Kós Károly diplomát vett – Bővített lábjegyzet néhány MOB-irathoz. 156–164.
993. Papp Gábor: Létezhet-e kimondott nemzeti stílus? 165–175.

93. SZÁM. XXIV. ÉVF. 2017. 199 P. – 1919 MŰVÉSZ-SZEMMEL 1.

HÍVÓSZÓ – HERMAN LIPÓT 1919-ES NAPLÓJA 1.

994. Szűcs György: Herman Lipót „forradalmi”. 5–18.
995. Hessky Orsolya: Néhány szó Herman Lipót grafikai elé. 19–24.
996. „Sajnos nem tudok hinni egészen a dolgok sikerülésében” – Herman Lipót naplójegyzetei a Tanácsköztársaság idejéből (1919. január–július). 25–208.

MERIDIÁN – 1919 MŰVÉSZETE A SAJTÓBAN

997. Bardoly István: A művészkataszter. 109–115.
998. „Az utak elváltak” – Válogatás a magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviSSzhangjából, 1919. Összeáll. Tímár Árpád. 116–208.

94. SZÁM. XXV. ÉVF. 2018. 215 P. – 1919 MŰVÉSZ-SZEMMEL 2.

HÍVÓSZÓ – HERMAN LIPÓT 1919-ES NAPLÓJA 2.

999. Markója Csilla: Egy csalódás története – Néhány szó Herman Lipót 1919-es naplójának második része elé. 5–6.
1000. „Érdekes, de szörnyen drága kísérlet” – Herman Lipót naplójegyzetei (1919. augusztustól decemberig). 7–79.

MERIDIÁN – A NYOLCAK ÉS AZ AKTIVISTÁK 1919-BEN

1001. Rockenbauer Zoltán: A Nyolcak 1919-ben. 80–101.
1002. Barki Gergely: „A proletárdiktatúra jót tesz az egészségnek” – Berény Róbert, 1919. 102–127.
1003. Szeredi Merse Pál: A „mácastílus irodalmi diktátora Lukács György sznob uszályában” – Az aktivisták a Tanácsköztársaságban. 128–146.

TRÓPUSOK – VÖRÖS POSZTÓ

1004. Markója Csilla: „Vörös posztó” – Városinstalláció 1919. május 1-jén a források tükrében. 147–215.

95. SZÁM. XXV. ÉVF. 2018. 141 P. – GEREVICH TIBOR 2.

HÍVÓSZÓ – HERMAN LIPÓT NAPLÓJA

1005. „Jogtalanságnak tartom úgy a proletárok, mint a reakció diktatúráját” – Herman Lipót festőművész 1920-ban írt naplója, 1. 5–34.

MERIDIÁN – GEREVICH-OLVASÓKÖNYV

1006. Markója Csilla: Gerevich Tibor és sokrétű hagyatéka – Aba-Novák Vilmos, Jeges Ernő és a kultúrpolitika a Horthy-érában. 35–50.
1007. Gerevich-Kopteff Éva: Gerevich Tibor és a család. 51–60.
1008. Gerevich László: Ki volt Gerevich Tibor? – Személyes emlékek a nagyapám bátyjáról. 61–83.
1009. Gerevich-Kopteff Éva: Gerevich László az én szememben. 84–96.
1010. Bartók, Dési Huber, Aba-Novák és Schöpflin levelei Gerevich Tibornak. 97–107.
1011. Gerevich Tibor, Hekler Antal és a nyírbátori stallum. 108–112.

MŰ/HELY – FEKETE NÉGYZET

1012. Zrinyifalvi Gábor: Az univerzumunk keletkezését megelőző pillanat – Avagy a semmi létmódjai. 113–141.

96. SZÁM. XXV. ÉVF. 2018. 132 P. – GEREVICH TIBOR 3.

HÍVÓSZÓ – GEREVICH-OLVASÓKÖNYV

1013. Marosi Ernő – Bardoly István – Markója Csilla: Lepold Antal levelezése az esztergomi vár feltárásról (1934–1938). 5–29.
1014. Vidmár Antal: A magyar szekció a következő Triennálén. (sajtó alá rend és ford. Juhász Bálint) 30–34.
1015. Gerevich Tibor és a Milánói Triennálék – Katalógusbevezetők: 1930, 1936, 1940. (ford. Juhász Bálint). 35–44.
1016. Gerevich Tibor önéletrajza és levelei, 1950-es évek. 45–55.
1017. Genthon István: In memoriam Gerevich Tibor (1882–1954). 56–59.

MERIDIÁN – HORVÁTH HENRIK

1018. Marosi Ernő: Kőfaragók, kőfaragójelek, Horváth Henrik. 60–71.
1019. Gerevich Tibor és Genthon István Horváth Henrikről. 72–82.

TRÓPUSOK – MAX DVORÁK

1020. Max Dvořák magyar recepciójából – Felek Gyéza, Zolnai Béla, Ybl Ervin, Zádor Anna, Győry Lujza recenziói. 83–114.

FAGYÖNGY – HERMAN LIPÓT NAPLÓJA

1021. „Én a szabadság pártján állok” – Herman Lipót festőművész 1920-ban írt naplója, 2. 115–132.

97. SZÁM. XXV. ÉVF. 2018. 124 P. – ENIGMA 25.

Szerkesztette: Markója Csilla

HÍVÓSZÓ – 25 ÉVES AZ ENIGMA

1022. Markója Csilla: Huszonöt éves. 5–14.
1023. Marno János: Szeptember végén. 15.
1024. Markója Csilla: Üdvözlés az olvasónak 1994. 17–18.
1025. Tandori Dezső: Kvártély „gyufaláng”. 19–24.
1026. Bán Zoltán András: Magyar örvényes – Hollósy Simon: Rákóczi-induló (vázlat), 1899. 25–27.
1027. Pataki Gábor: A félkegyelmű – Hollósy Simon: Rákóczi-induló (vázlat), 1899. 28–30.
1028. Bartók Imre: Magányunk őrzője – Berény Róbert: Idill, 1911. 31–32.
1029. Markója Csilla: Az egyedüllét megszállottja – Berény Róbert: Idill (1911). 33–34.
1030. Sipos Balázs: A negativitás munkája – Szilágyi Lenke: Halász Péter, 2004. 35–38.

1031. Marno János: Térdig Aranyban – Emléktúra. 39–41.
1032. Radics Viktória: Halálra ráadásul – Képkocka Forgács Péter Sajat halál című filmjéből, 2007. 42–46.
1033. Horányi Attila: Visszatérés – Birkás Ákos: Fej, 1992. 47–49.
1034. Dékey Kriszta: Egy fénykép történetei – Detvay Jenő: Kanalas Papp János, 2012. 50–53.
1035. Földényi F. László: „Térre válik itt az idő” – Nádler István: Hét utolsó szó című sorozatáról. 54–56.
1036. Forgács Éva: Egy időtlen festmény – Farkas István: A szirakuzai bolond, 1930. 57–59.
1037. Kovalovszky Márta: Roskó úr becsenget – Roskó Gábor: Elefánt ajtó előtt, 1988. 60–64.
1038. Gerevich András: Színes dögkalauz – Dallos Ádám: A hentes ékkövei (III.), 2016. 65–67.
1039. Marno János: A nap lombhullása. 68–69.

TRÓPUSOK – VIDÁM TUDOMÁNY

1040. Genthon István: Vidám tudomány – Anekdóták művészekről, művészettörténészekről. Sajtó alá rend. és bev. Mojzer Anna. 70–87.

MŰ/HELY – VASÁRNAPI KÖR

1041. Gosztonyi Ferenc: „Nem az elsőség gondja készítet...” – Avagy mikor írta Fülep Lajos a *Magyar művészetet*? 88–100.
1042. Gosztonyi Ferenc: A negyedik – Bálint Aladár elfeledett recenziója Fülep Lajos *Magyar művészet* című könyvéről. 101–104.
1043. Hauser Arnold: Irodalom és művészet – Lándor Vilmos kiállítása a Művész-házban, 1911. 105.
1044. Markója: The Early Hauser – Arnold Hauser’s start, youthful writings, his master Bernát (Bernhard) Alexander and the Sunday Circle. 106–124.

98. SZÁM. XXVI. ÉVF. 2019. 138 P. – FARKAS ISTVÁN 1.

HÍVÓSZÓ – FARKAS ISTVÁN

1045. A kihűlt világ margójára – Farkas István élete és művészete. 5–6.
1046. Rockenbauer Zoltán: Farkas István és a magyar kubisták (1911–1914). 7–18.
1047. Farkas István levele apjának – Önéletrajzi levélfogalmazvány. 18–27.
1048. Farkas István festőművész frontnaplója az első világháborúból. 28–49.

MERIDIÁN – FARKAS ISTVÁN RECEPCIÓJA I.

- 1049. „Keveset, de érdekeset beszél” – Farkas István 1924-es kiállításának sajtóvisszhangjából. 50–60.
- 1050. „Az ötvenezer festő városában” – Farkas István második párizsi tartózkodásának magyar recepciójából (1928–1930). 61–83.
- 1051. „Farkas István túlhaladta Seurat-t” – Az École de Paris magyar képviselőjének francia recepciója. (ford. Szoboszlai Margit) 84–99.
- 1052. André Salmon: Kapcsolatok – Correspondances (részletek) (ford. Somlyó György) 100–103.
- 1053. „Mindennek a súlyát érzékeli” – Farkas István 1932 és 1935 közötti sajtóvisszhangjából. 104–118.
- 1054. „Most áll a közönség elé először, mint hazai művész” – Farkas István 1936-os kiállításának recepciójából. 119–126.

FAGYÖNGY – HATÁRÁTLÉPÉS BELTINGGEL

- 1055. Határátlépés – Hans Belting beszélgetése Ladislav Kesnerrel 1. (ford. és jegyzetek Kovács Gergely). 127–138.

99. SZÁM. XXVI. ÉVF. 2019. [2020] 141 P. – LEHETETLEN REALIZMUS

Szerkesztette: Kürti Emese, Markója Csilla, Bardoly István

HÍVÓSZÓ – LEHETETLEN REALIZMUS

- 1056. Klaniczay Júlia – Kürti Emese – László Zsuzsa: Lehetetlen Realizmus. 5.
- 1057. György Péter: Fragmentumok, esettanulmányok, a nagy elbeszélés hiánya, kérdése. 6–12.
- 1058. Mélyi József: Rendszerváltás, 1983 – A továbbélő nyolcvanas évek. 13–21.

MERIDIÁN – INTÉZMÉNY ÉS RENDSZERVÁLTÁS

- 1059. Kürti Emese: Az intézmény mint utópia – Rendszerváltást előkészítő művészeti intézmények és médiumok Magyarországon. 22–35.
- 1060. László Zsuzsa: A fogalmak áramlása – A magyar neoavantgárd lehetetlen realizmusa a rendszerváltás előtt és után. 36–55.
- 1061. Lázár Eszter – Székely Katalin: Rebels – Művészeti akadémiák és a rendszerváltás Kelet- és Közép-Európában. 56–71.
- 1062. Timár Katalin: Akkor és most – A képzőművészeti intézményrendszer utópiáiról. 72–77.
- 1063. Barkóczi Flóra: A világháló utópiája – Internet és képzőművészet viszonya a

rendszerváltást követő időszakban. 78-91.

1064. Huth Juliusz: Szalonviták – A Műcsarnok és a művészsövetség a rendszerváltás folyamatában. 92-102.

FAGYÖNGY – A KÉPEK CSALÁDJA

1065. Zrinyifalvi Gábor: Az ember által alkotott képtípusok egyedülállósága; A képek családja. 103-141.

100. SZÁM. XXVI. ÉVF. 2019. [2020] 161 P. – MAROSI ERNŐ 80

HÍVÓSZÓ – MAROSI 80: KÖSZÖNTŐK

1066. Markója Csilla: Néhány alkalmatlan szó egy Alkalom elé. 5-6.
 1067. Ács Pál: Marosi Ernő és a „reneszánsz ember”. 7-13.
 1068. Kovács Péter: Három történet 14-16.
 1069. Kovalovszky Márta: Marosi Ernő sója. 17-20.
 1070. Passuth Krisztina: Marosi Ernő: egyetemi tanár. 21-24.
 1071. Bibó István: Marosi Ernő 80 éves. 25-28.
 1072. Pataki Gábor: Egy zabszem emlékiratai. 29-34.
 1073. Lővei Pál: Marosi tanár úr. 35-46.
 1074. Takács Imre: Marosi Ernő és a középkor-kép változása. 47-61.
 1075. Szakács Béla Zsolt: Marosi Ernő és a magyar-középkor kutatás. 62-66.
 1076. Mikó Árpád: Marosi Ernő és a magyarországi reneszánsz kutatása. 67-74.
 1077. Bardoly István: Marosi Ernő 2010-2020 között megjelent műveinek bibliográfiája. 75-88.
 1078. Bardoly István: Pótlások Marosi Ernő 1961-2010 között megjelent műveinek bibliográfiájához. 89-90.
 1079. Bardoly István: Válogatás a Marosi Ernőről szóló irodalomból. 91-92.

MERIDIÁN: MAROSI ERNŐ TISZTELETÉRE

1080. Rényi András: A dramaturgiai megkülönböztetés. 93-111.
 1081. Gosztonyi Ferenc: „Cézanne után” – Tolnai Károly 1934-es Ferenczy Noémi-monográfiájáról. 112-124.

FAGYÖNGY – ENIGMA 100

1082. Bardoly István: Az *Enigma* repertórium 2007-2020. 125-161.

MUTATÓ

A mutatóban a szerzőkre, illetve fordítókra utaló tételszámok mellett egy-egy személy munkásságának bővebb tárgyalását kurzív számmal jeleztük.

Aba-Novák Vilmos 1010
 Ács Pál 937, 1067
 Alberro, Alexander 792
 Alexander Bernát 1044
 Antal Frigyes 701, 925
 Antonello da Messina 903
 Artaud, Antonin 785
 Árvai Mária 977

Bagi Zsolt 735
 Bajkay Éva 607, 743, 802
 Bakonyi Veronika 793
 Bakos Katalin 805
 Balázs Kata 717, 719
 Bálint Aladár 1041
 Bálint Anna 777
 Balogh Géza 842
 Balogh József 908
 Bán Zoltán András 1026
 Bardoly István 630, 631, 653, 658, 671, 694, 919,
 928, 992, 997, 1013, 1077, 1078, 1079, 1082
 Barki Gergely 595, 737, 754, 964, 1002
 Barkóczy Flóra 1063
 Bartók Béla 816, 817, 1010
 Bartók Imre 836, 951, 1028
 Bataille, Georges 851, 852
 Bazsányi Sándor 771, 772
 Beke László 632, 649, 813
 Belting, Hans 1055
 Beňova, Katarína 879, 891
 Berczik Sára 825
 Bereczki Péter Levente 845, 846, 847, 848, 849
 Berény Róbert 594, 595, 788, 1002, 1028, 1029
 Bibó István 1071
 Bincsik Mónika 700
 Birkás Ákos 1033
 Blanchot, Maurice 783
 Blaskó Ágnes 708
 Bodonyi József 869, 870

Bogdanov Edit 697
 Bojanić, Petar 950
 Bojtár Endre 751
 Bonnefoy, Yves 829, 830, 831, 859
 Boomgard, Jeroen 862
 Botár Olivér 962
 Brelich, Angelo 947
 Buchloh, Benjamin H. D. 722
 Buglya Zsófia 712, 792
 Burke, Kenneth 710

Callot, Jacques 620
 Cézanne, Paul 965
 Cixous, Hélène 780
 Connolly, Maeve 793
 Czóbel Margit 891
 Czóbel Minka 887

Dallos Ádám 1038
 Darida Veronika 773, 858, 952, 953
 Dékey Kriszta 1034
 Deleuze, Gilles 785
 Derkovits Gyula 795, 796, 797, 798, 799, 800,
 801, 802, 803, 805, 806, 807, 808, 809
 Derkovits Gyuláné 798, 799, 809
 Dési Huber István 788, 1010
 Detre Katalin 818
 Detvay Jenő 1034
 Devecseri Gábor 943
 Dickinson, Greg 711
 Didi-Huberman, Georges 774
 Dienes Valéria 820
 Dobai Péter 955
 Doma, Akos 765
 Domanovszky Sándor 674
 Doesburg, Theo van 969
 Duras, Marguerite 782
 Dutka Mária 674
 Dvořák, Max 910, 911, 921, 922, 927, 1020

- Éber László 913
 Elek Artúr 871, 872, 873
 Erdély Miklós 726
 Esterházy Péter 749
- Farkas István 1036, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054
 Fatsar Kristóf 655
 Fehér Dávid 723, 730
 Fehér Ildikó 696
 Fehéri György 605
 Feleky Géza 914, 1020
 Felvinczi Takács Zoltán 700
 Ferenczy Béni
 Ferenczy Noémi 717, 718, 1081
 Fenyő Miksa 597
 Fischer Gábor 731, 958
 Fogarasi Béla 908
 Forgách András 766
 Forgács Éva 736, 753, 1036
 Forgács Péter 1031
 Földényi F. László 767, 835, 1035
 Földes Györgyi 597
 Freud, Sigmund 776, 778, 779
 Fülep Lajos 659, 680, 706, 925, 980, 1041, 1042
- Gábor Eszter 626, 693, 898
 Galács Judit 972
 Galavics Géza 692, 893
 Galsai Pongrácz 799
 Gantner Brigitta Eszter 596
 Gellér Katalin 608, 699, 880
 Genthon István 666, 674, 1017, 1018, 1040
 Gerevich András 1038
 Gerevich László (1911-1997) 1009
 Gerevich László 1008
 Gerevich Tibor 628, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 1006, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018
 Gerevich-Kopteff Éva 1007, 1009
 Giacometti, Alberto 843, 845, 846, 847, 848, 849, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859
- Giorgione 904
 Goda Mónika 841
 Gogolák Lajos 665, 666, 667, 668
 Gombosi György 703, 877
 Gombrich, Hans Ernst 627
 Gosztonyi Ferenc 684, 869, 929, 1041, 1042, 1081
 Goya, Francisco 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622
 Gömöri Jenő Tamás 931
 Garajszki Margit 879, 819
 Grossman, Evelynne 785
 Guca Magdolna 971
 György Péter 1057
 Győry Lujza 1020
- Hagen Péter 616
 Hajós Gabriella 750, 760, 763, 778, 779, 832, 833
 Halász Péter 1030
 Haldemann, Matthias 833
 Hamp Gábor 710
 Haris Andrea 896
 Hasznos Andrea 729
 Hauser Arnold 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 1043, 1044
 Hauserné Borus Rózsa 986
 Hegyi Lóránd 642
 Hekler Antal 628, 868, 1011
 Herman Lipót 994, 995, 996, 997, 999, 1000, 1005, 1021
 Hernández, María Lorenzo 645
 Hessky Orsolya 617, 618, 619, 620, 621, 765, 802, 861, 870, 926, 995, 1070
 Hetényi Ágnes 947
 Hofer, Johannes 949
 Hoffmann Edith 913
 Hofmann, Werner 615
 Hollan, Alexandre 826, 827, 828, 829, 830, 831
 Hollósy Simon 1026, 1027
 Horányi Attila 1033
 Horváth Béla 714, 715, 718
 Horváth Henrik 1018, 1019

- Hughes, Robert 616
Huth Juliusz 1064
- Jaccottet, Philippe 858
Jászi Péter 600
Joó Tibor 679
Jovánovics György 683, 723, 730, 731, 732
Juhász Bálint 1014, 1015
- Kádár Anna 727
Kaffka Margit 606
Kállai Ernő 885
Kállay Lili 824
Kanalas Papp János 1034
Kaplan, Stuart 712
Kaposy János 628, 629
Karinthy Ferenc 944
Kelényi György 648
Kemény Gyula 965
Kenney, Keith 709
Kernstok Károly 715, 716, 742, 788
Kerny Terézia 678
Kertész Imre 762
Kesner, Ladislav 1055
Kiefer, Anselm 953
Kincses Károly 769
Kis Anna 645, 646
Klaniczay Júlia 1056
Klee, Paul 841
Kmetty János 788
Kókai Károly 701, 702
Komor András 787, 788, 789
Komoróczy Géza 939
Kopócsy Anna 967
Kornis Mihály 764
Kós Károly 989, 990, 991, 992
Kosztolányi Kann Gyula 716
Kovács Gergely 917, 1055
Kovács Péter 1068
Kovalovszky Márta 1037, 1069
Kozma József 822
Körber Ágnes 874
Kőríz Imre 938
- Kőszeghy Péter 686
Köves-Kárai Petra 974
Kunffy Lajos 967
Kusler Ágnes 800
Kürti Emese 1056, 1059
- Lacan, Jacques 782
Lányi Jenő 874
László Zsófia 925
László Zsuzsa 1056, 1060
Lázár Eszter 1061
Lehel Ferenc 966
Leiris, Michel 854
Lenkei Júlia 604, 822
Leonardo da Vinci 906
Lepold Antal 1013
Lesznai Anna 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 788
Licht, Fred 617
Lővei Pál 894, 1073
- Madzsar Alice 821
Maître, Barbara Le 791
Majoros Judit 590
Man Ray 974
Mannheim Károly 916
Márffy Ödön 788
Margitházi Beja 708
Markója Csilla 606, 622, 628, 631, 654, 664, 669, 681, 695, 714, 719, 728, 734, 747, 787, 795, 812, 826, 834, 860, 868, 885, 900, 927, 961, 968, 979, 987, 999, 1004, 1013, 1022, 1024, 1029, 1044, 1066
Marno János 588, 612, 623, 643, 660, 705, 775, 781, 784, 786, 804, 810, 829, 831, 835, 836, 837, 838, 878, 948, 956, 1023, 1031, 1039
Marosi Ernő 681, 682, 683, 694, 706, 867, 892, 909, 960, 1013, 1018, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1079
Martin, Marc 761
Matits Ferenc 656

- Mednyánszky László 654, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890
Mélyi József 732, 1058
Meller Péter 704
Meller Simon 915, 918
Mészáros István 688
Michelangelo Buonarroti 905, 906
Mihalik József 673
Mikó Árpád 1076
Mojzer Anna 637, 638, 641, 650, 651, 1039
Mojzer Miklós 682
Molnár Zsófia 782, 783, 856, 857
Molnos Péter 662, 745, 745, 807, 976
Morvay Zsuzsa 776, 830, 859
Müllner András 720, 721, 722, 725, 726
- Nádas Péter 728, 733, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 827, 832, 833, 834, 959, 960
Nádler István 1035
Nagy Ildikó 625, 899
Nagy István 968
Négyesi László 674
Nemes Z. Mórió 758, 837, 955
Németh István 862
Németh Lajos 707
Nóvé Béla 665
- Olsson, Mikael 959
Owens, Craig 721, 725
Örkény István 934, 935, 936n
- Palágyi Menyhért 697
Pályi András 768
Panofsky, Erwin 719, 861
Papp Aurél 989, 990, 991
Papp Gábor 993
Passuth Krisztina 740, 962, 964, 1070
Pataki Gábor 1027, 1072
Perneczky Géza 724, 963
Péter András 875, 876
Petrovics Elek 675, 914, 915, 918
- Pogány Kálmán 918
Ponge, Francis 857
Pontalis, Jean-Bertrand 776, 777
Pór Bertalan 742, 746
Prokopp Mária 875
Pulszky Károly 696
- Radák Judit 975
Radics Viktória 756, 804, 838, 950, 957, 1031
Radnóti Sándor 941, 942
Rakusa, Ilma 759
Relle Pál 741
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 860, 861, 862, 863, 864, 1080
Rényi András 687, 864, 866, 973, 1080
Repiszky Tamás 601
Ritoók Emma 606
Roboz Gábor 709, 711
Rockenbauer Zoltán 744, 970, 1001, 1046
Roska Tamás 636
Roskó Gábor 1037
Rózsa György 661
Rózsaffy Dezső 699
Russett, Robert 646
Ruttkay Kálmán 635
- Salmon, André 1052
Sára Balázs 949
Sartorius, Joachim 748, 749, 832
Sartre, Jean-Paul 856
Schlosser, Julius von 870, 926
Schneller Dóra 785
Schöpflin Aladár 1010
Schulcz Katalin 863
Schuster Gyula 912
Scott, Linda M. 709
Simmel, Georg 863
Sipos Balázs 1030
Sipos Eszter 978
Sisa József 698
Somlyó György 945, 1052
Somorjay Sélysette 627, 691, 897
Stirton, Paul 925

Sümegei György 633, 989
 Swartz, Richard 750
 Swoboda, Karl Maria 917, 921, 922

Szabó Júlia 809
 Szabó László 851, 852
 Szabó Miklós 674
 Szakács Béla Zsolt 1075
 Székely Katalin 1061
 Szekfű Gyula 667, 676
 Szentpál Olga 823
 Széphelyi F. György 690
 Szeredi Merse Pál 800, 969, 1003
 Szijj Ferenc 752, 759
 Szilágyi János György 704, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947
 Szilágyi Júlia 610
 Szilágyi Lenke 1030
 Szittya Emil 970
 Szmrecsányi Miklós 674
 Szoboszlai Margit 1051
 Szűcs György 994

Takács Imre 1074
 Tandori Dezső 757, 839, 840, 841, 1025
 Tatai Erzsébet 978
 Tátrai Vilmos 703, 877
 Tihanyi Lajos 965
 Tímár Árpád 631, 632, 640, 642, 649, 652, 653, 657, 658, 685, 738, 741, 801, 803, 806, 808, 871, 881, 895, 966, 979, 998
 Timár Katalin 1062
 Tiziano Vecellio 904
 Tokai Gábor 742
 Tolnay Károly 717, 719, 916, 1081
 Tóth Ákos 839
 Tóth Andrea Éva 790, 791
 Tóth Károly 661, 746, 872, 876
 Török Petra 589
 Trauner Sándor 971
 Turai Katalin 828

Ujvári Péter 689
 Ungváry Rudolf 770

Vajda Lajos 975
 Vancsó Zoltán 834, 961
 Varga Tünde 954
 Varga Mátyás 755
 Varga Zoltán 644
 R. Várkonyi Ágnes 634
 Vástyán Rita 774, 780
 Végh János 918
 Vergo, Peter 729
 Vidmár Antal 1014
 Vikár Vera 908
 Vincze Gabriella 814, 815, 817, 819, 820, 821, 823, 824, 825
 Viragh, Christina 760

Wesselényi-Garay Andor 771, 772
 Wilde Ferenc 928, 931, 932
 Wilde János 702, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 910, 912, 913, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 927, 928, 929, 930, 932, 933
 Wilde Margit 928, 931, 932
 Wilhelm András 739
 Wyss, Beat 863

Ybl Ervin 698, 1020

Zádor Anna 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 868, 1020
 Zerkowitz Hanna 916
 Zolnai Béla 1020
 Zrinyifalvi Gábor 599, 613, 624, 647, 707, 794, 811, 865, 1012, 1065
 Zuh Deodáth 981, 988
 Zwickl András 637, 638, 641, 650, 651, 805

900 Ft

